

# A GYŐZELMES FILM

*FILM, TUDOMÁNY, MŰVÉSZET*

ÍRTA  
KISPÉTER MIKLÓS



AMAGYAR KÖNYVBARÁTOK RÉSZÉRE KIADJA  
A KIRÁLYI MAGYAR EGYETEMI NYOMDA

## BEVEZETÉS

Filmről könyvet írni tulajdonképpen paradox vállalkozás. A látszólagos ellentmondást csak a nyelvi kifejezés utolérhetetlen gazdagsága és sokoldalúsága magyarázza — némileg. A mérhetetlen ür azonban, amely a nyelv elvont természete és a mozgókép konkrét szemléletessége közt fennáll, így is megmarad változatlanul. A nyelv képiessége nem pótolhatja ezt. A mozgókép új lehetőségeit csak az mérheti fel igazán, aki azokat a közvetlen szemléletben is tökéletesen átélte. A nyelv a maga gazdag, de elvont eszközeivel megközelítheti, körülírhatja és megértetheti, de tökéletesen soha ki nem fejezheti azokat a kulturális eredményeket, amelyeket a mozgókép megvalósított.

A mozgókép, ha számbavehető korát tekintjük, még alig háromnegyede egy ember törpe életének, s mégis valóságos óriássá nőtt. A statisztika kétségbevonhatatlan adatai a filmgyártás, a filmszínházak és az érdeklődés növekedő arányairól immár a leghihetlenebb álmokat is realizálták. A film kereskedelmi és ipari élete még a kalmár Amerika lendületét és képzeletét is csodálatra készítette, tudományos és művészi törekvései, eredményei előtt pedig az évszázados európai kultúra hagyományai is nem egyszer térdre kényszerültek.

Első szárnypróbálgatásait alig vettük észre, törekvéseit és eredményeit később sem nagyon öntudatosítottuk. Alig néhány évtized leforgása után mégis arra ébredtünk, hogy már egészen benne élünk, hatalma és befolyása ránk neheze-

dik. Egyszóval több, mint amire felületes szemlélődésünk és könnyelmű értékítéleteink számítottak: hatása akarunkuk ellenére már szinte lenyűgöző.

Jelentkezése látszólag váratlanul és meglepetésszerűen következett be, pedig megjelenése legalább is annyira elő volt készítve, mint az élet bármely más megnyilvánulásaé. Lehetőségeit az emberi képzelet évszázadok, sőt évezredek óta szüntelenül kereste, kutatta. Éppúgy vágyódott utána, mint a görög mithosz Daedalus és Ikarusa az ég végtelen magasságai után. Évszázadok kielégítetlen vágya és nyughatatlan törekvése öltött benne testet.

Az ember azt hinné, hogy a civilizáció és a kultúra rendkívüli adományai nagy ünnepnapokon diadallal vonulnak be az emberiség történetébe. Ha azonban elérkezik a fejlődés aktuális pillanata és megvalósulnak az évszázados álmok, az egykor merész képzelet szárnyai becsukódnak. Csak az érték-telen semmiségek jelennek meg pazar külsőben, a legnagyobb tények észrevétlenül valósulnak meg. Nem csoda tehát, hogy mire a hétköznapi élet primitív létérdekei vagy tarka érzéki képei között rájuk ismer az ember, már szervesen hozzátartoznak környezetéhez, mint annak legtermészetesebb járulécai. A nagy tömegek — minthogy minden csoda rövidéletű — belenyugodnak létezésükbe, s a tegnap még csodált újdonságot a hétköznapi élet szükségleti cikkei közé sorakoztatják. A kivételes elmék viszont gyanakvással fogadják az új jövevényt, félszemmel méregetik, s az eszme egyikqri harcosaiból passzív kételkedők és titkos ellenfelek lesznek.

Ilyen sorsra jutott és ilyen fogadtatásban részesült eddig az emberi szellem majdnem minden alkotása, — se tekintetben a mozgókép sem kivétel. Igaz: a tömegek már jelentkezése kezdetén megtalálták benne illúzióikat. Az európai nagyvárosokban, a ligeti fabódékban vagy a vásári árusok sátrai közt, harmadrendű kávéházakban és varietékben, hintáslegények és cseléd lányok, vásári kikiáltók és árusok, a kíváncsiskodók és az unalomtól üzötték között már ott találjuk a polgárság jobb

rétegeit is. Amerikában, a vizuális kultúrának és hagyományoknak e dús talaján, éppen a kivándorlók, akik között bábeli nyelvzavar uralkodik, máról-holnapra a mozgókép legbugzóbb szemlélői lesznek. A mozi tömegei nem fogyatkoznak többé, sőt inkább ellenállhatatlanul növekednek és csakhamar a műveltebb réteg is a film mellé szegődik.

Mialatt azonban a nagy tömegek a kulturális gondok felelőssége és problémái nélkül álmaikat és ábrándjaikat találták meg a filmben, a magasabbrendű szellemi élet gőgös öntudatossága szembefordult vele. S az emberi elme, amely évszázadokon át annyiszor megidézte és olyan hihetetlen küzdelmet folytatott megvalósításáért, most, hogy a megidézett fantom a valóságban is megjelent, fékezhetetlen gyűlölettel fordult ellene. Ez a szellemi harc már a legelső években is kimutatta méregfogát, de az ellenszenv csak az utolsó évtizedekben öltött komoly arányokat, s mind a mai napig lankadatlan erővel dül körülötte.

A film ugyanis a világháborút követő években rohamosan terjeszkedik. Kereskedelmi és ipari élete tulajdonképpen ezekben az években éri el óriási méreteit s ekkor hozza létre tudományos és művészi szempontból első komolyabb alkotásait. Színházai napról-napra szaporodnak s az érdeklődők tömege rajongásában már-már nem ismer határt.

Különös, hogy a film e lendülete a háborút követő évek kulturális dekadenciájában: a lelki nyomor, a világnézeti szegénység és az évszázados hagyományok romjain következett be. Az évszázados kulturális hagyományok, a vallásos élet és formák, a régi művészetek, az irodalom, a színház, a képzőművészetek és a zene betegágyai mellett ellenállás nélkül rohant előre. Mindenki érzi és tudja, hogy két kor határmegyéjén állunk, ahol a hagyományok összeomlottak a szörnyű megrázkódtatástól s a nagy hullámverésben az értékesebb kulturális tényezők elmerültek, de a könnyebb faj súlyúak a hullámok felszínén tovább sodródtak a divattal. Nem csoda tehát, ha ez a jelenség mindenkiben, még a tárgyilagosabb szemlé-

lőben is, megérlelte a gyanút a mozgóképpel szemben. Lélektanilag még érthetőbb, hogy ez a gyanú- éppen a válságba sodródott kultúrtényezők képviselőiben táplálta az ellenszenv és az elfogultság csiráit.

Ma ugyan már senki sem kételkedik abban, hogy a mozgókép fejlődése káprázatos volt s hogy hatása faji, földrajzi, társadalmi és műveltségi határok nélkül – egyetemes. Mi lehetett azonban e káprázatos rohanásnak az oka? – vetődött fel az első komolyabb probléma. Magában hordta-e a nagyság csiráját vagy csak az idő sima pályája, a gátlások teljes hiánya kedvezett neki? Az elfogult szemlélő kapva-kapott ezen a megbélyegző értékítéleten, de a tárgyilagosabb elme sem tudott hirtelen komolyabb érveket előadni védelmére.

A hangosfilm azután olaj volt a tüzre: a hang és a beszéd jelentkezése lángba borította az izzó paraszat s néhány év alatt a meddő vitát és torzszalkodást komoly és aggasztó kulturális problémává növelte. Napilapokban és folyóiratokban, előadásokban, társadalmi és művészeti szalonokban csak erről vitáztak. Végül a szellemi élet magas körei is beleszóltak a harcba. Már a néma film pályájának utolsó szakaszán felhangzott a vád, hogy a mozgókép a kultúra veszedelme. Gépi mivolta és technikai eredete keltette a legnagyobb ellenszenvet iránta. Aggódva óvták befolyásától az emberiséget, mert a „kinematograph”, mint minden lényegében technikai alkotás, szerintük inkább kultúraellenes, mint kultúrafejlesztő alkotás. Ebből a szempontból a legrimitivebb cirkusz is komolyabb és magasabbrendű művészet volt számukra, mint a mozi. A jóakarúak viszont úgy fogadták a filmet, mint a technika zseniális alkotását. Az autó, a repülőgép, a fonográf vagy a film mindegy volt nekik: megtagadtak tőle minden kultúrközösséget. Ilyen magatartást tanúsítottak egyesek a filmmel szemben akkor, mikor a mozgókép körül legalább olyan néma csönd uralkodott még, mint a mozgóképen magán.

A hangosfilm első éveiben Bernard Fay már temetést rendezett a mozgóképnek. Úgy vélekedett, hogy a film „hangos-

kodása”, – utolsó napjainak végső erőfeszítése, mert súlyosan beteg és halálos ágyán fekszik. Szép álomvilág volt a némafilm: az emberiségnek mindenesetre több illúziót hozott, mint művészetet, de legalább a szépségek illúzióját, – a szó amerikai értelmében. Mert az amerikai kultúra teremtette meg az igazi filmet: a képek káprázatos pompáját, fényét és csodálatosan változatos színeit. A német és az orosz film viszont megfosztotta a mozgóképet zavartalan szépségeitől s a képek pazar látványosságától. Az előbbi a maga analizáló hajlamát átvitte a filmre is és elvont filozófiai problémákkal telítette azt, az orosz pedig a maga erkölcsi problémáival terhelte meg. Hatalmas tömegeket vonultattak fel a filmen, máskor meg túlsúfolták a képet szimbólumokkal. Néhány pillanattal a beigért halál előtt tehát nem volt más választása a mozgóképnek, mint hogy a grammofonnal kössön szövetséget. Pedig éppen ebből a kétségbeesés-szülte közösségből támadt a hangosfilm. S a hang megjelenése óta a kép háttérbe szorult, már nem vonja magára a közönség figyelmét. Némasága passzív szemlélődésre nevelt, új jelentkezésében azonban most már arra kényszeríti a szemlélőt, hogy figyelmét oly módon koncentrálja, mintha egy komplikáltabb valóság állna előtte. A film tehát dilemmatikus helyzetbe került: ha igazi irodalmat akar adni, elvesztheti a közönségét, ha pedig meg akarja ezt tartani, le kell mondania a hangról.

Körülbelül ugyanakkor, mikor Bemard Fay a filmet eltemeti és fejlődését a technika kezébe rakja le, Joseph Delteil a hangosfilm mellé áll, sőt panaszkodik, hogy a film immár magára maradt: a támadások pergőtüzében senki sem siet védelmére. Néhány év előtt még nem jelentett veszedelmet, de mert némaságából kilépni merészelt, egyszerre a kultúra legnagyobb ellenlábasa lett. Delteil kezdettől fogva szilárdan hirdette azt a meggyőződését, hogy a film a könyvnyomtatás óta a történelem legjelentősebb kulturális megnyilatkozása.

Jacques Feyder még tovább ment. „Hiszek a hangosfilm jövőjében!” – kiáltotta a kételkedők felé. Világosan látja a

válság lényegét s a kibontakozás útját, amikor azzal vigasztal, hogy a némafilm halálát nincs miért megsiratnunk. Hiszen valójában meg sem halt, – eredményeit hiánytalanul átmentette utóda, a hangosfilm.

E. K. Dupont egy kissé más értelemben ugyan, – szintén a hang technikai és kulturális jelentőségét emeli ki, amikor megállapítja, hogy a hang felfedezése az utolsó idők egyik legnagyobb teljesítménye.

Egyedül Ch. Chaplin, a gyakorlati élet egyik legszeniálisabb alakja harcol a hangnak filmbeli szerepe ellen. Filmalkotásai továbbra is „némák” maradnak, írásaiban pedig elkeseredetten küzd a hangosfilm térhódítása ellen. Csak legújabbán ad kénytelen-kelletlen igazat a fejlődésnek, a nélkül azonban, hogy a hangosfilm végkép meggyőzte volna őt.

Az amerikai izlés, a film passzív világát, a pompás, érzéki képek illúzióit siratja, egyidejűleg megszólal azonban az intellektuális-morális törekvésekkel vádolt orosz felfogás is. Szergej M. Eisenstein a némafilm korszakát lezártnak tekinti, szerinte a film jövőjét nem a hang fogja megmenteni: a változás csak az intellektualizálódás területén következhetek be, amelyet majd az „intellektuális kinematograph” valósít meg. Úgy látja, hogy az „intellektuális mozi” nem az epizódok, nem is az anekdoták, hanem a „fogalmak kinematográfja”, amelynek a dialektikai módszerek, a történelmi materializmus a kedvelt témaköre és problémája. Célja a módszereknek, a szisztémáknak és a filozófiai koncepcióknak feltárásában áll. A fogalmak e kinematográfjának jut majd az a szerep, hogy a nyelv logikája és a képek beszéde közti ellentétet a „kino-dialektika” nyelvében tisztázza.

Erre az exkluzív orosz értelmezésre a nyugateurópai kultúra intellektualizmusa is jelentkezik – a maga módján. Georges Duhamel, az író odáig megy, hogy az elvont auditív kifejezés nevében s a nyelvi hagyományok védelmében megtagad a filmtől minden kulturális érdemet, sőt azt a „meg-

butulás gépezetének” nevezi. Szerinte a mozi a szellemi rab-szolgák szórakozása s a műveletlenek időtöltése, azoké, akiknek agya eltompult a munkában és a gondok gyötrelmeiben. A film olyan szindarab, amely nem igényel és nem tételez fel gondolati koncentrációt, nem idéz fel kérdéseket és nem indít meg problémákat. Nem gyűjt világosságot a lélekben, sem égő vágyakat, legfeljebb egyetlen egyet: hogy hiszékeny nézőinek egyike-másika sztár lehessen valamikor Los Angelesben.

Duhamel számára a film „szörnyű masina”, amely gépezetből, luxusból, mimikából és emberi hangból tevődik össze. S ime mégis: ez a „megbutulás gépezete” a belső meghasonlásnak ez a masinája, ma a legfontosabb tényezők egyike. Végül is arra a megállapításra jut, hogy az a nép, amely egy fél-századig eltűri az „amerikai film” uralmát, a biztos hanyatlás lejtőjére jut. Érzéketlen lesz és felszínes, olyan szórakozásra vágyik, amelyhez a legcsekélyebb intelligencia is elégséges. Duhamel „intellektuális haragjában” szívesen oda dobná az egész „kinematograph-irodalmat”, a klasszikusokat sem kivéve, Molière vagy Bach bármelyik alkotásáért. Véleménye szerint a film ma sem művészet és mindjobban eltávolodik attól, amit művészetnek neveznek. Természete szerint mozgás ugyan, a valóságban azonban mozdulatlaná, nehézzé és passzívává neveli a szellemet.

Lélektanilag érthető, hogy a film fejlődése a válság leg-súlyosabb perceiben a színpad szellemi és művészi világát is érzékenyen érintette. A színházi szakemberek véleményéért azonban nem kell külföldre mennünk, nálunk éppen erről az oldalról érték a filmet a legkomolyabb támadások. Ezeket a külföldön már korán jelentkező technikai szemlélet jellemzi. Előadásait és alkotásait a technikai közvetítés értékjelzőjével bélyegzik meg, a hang szerepét pedig a grammofoonnal hozzák kapcsolatba. A kor szellemét és felfogását, amely rajongott az új törekvésekért és eredményekért, „masina-kultusz”-nak nevezik. A film tehát szerintük is „lelketlen és szellemtelen



gép”, amely az egyéniséget eltíporja és minden képzeletet és alkotótevékenységet mechanizál.

Nehéz is volt ezen a területen, a film kulturális hivatása, jelentősége és célja tekintetében tiszta képet teremteni. A korszakfordulón jelentkező zűrzavar idején, a régi és az új korszellem vajúdása közben nem is igen számíthatott a film kontemplatív értékelésre. A kortársak ítéletét megtevéstette a technikai élet kivételes szerepe, a tőke rendkívüli jelentősége, a gazdasági, kereskedelmi és ipari érdekek beavatkozása is, hiszen a film kulturális céljait és lehetőségeit mindez nem egyszer mellékvágányra terelte. Az egységes áttekintés és értékelés elé korlátot vont végül a heterogén kultúráknak a filmen való találkozása is. Ezer és ezer tényező harcának káoszában valóban nehéz volt kihámozni azokat a komoly és maradandó kulturális eredményeket, amelyekkel a film az emberi művelődést megajándékozta.

A komoly és hivatása magaslatán álló, független kritikának igen sok tennivalója lett volna ezen a téren. Ámde a kritika, amely a nagy tömegek érdeklődését és izlését irányította, s amely a közönség magatartásán keresztül esetleg a film törekvéseit is befolyásolhatta volna, éppen a nagy háborút követő zűrzavarban, maga is lejtőre jutott. Az a néhány, aki a régi hagyományokon nevelődött, a tragikus élmények hatása alatt bekövetkező kulturális válságban a hanyatlás ijesztő jelentkezését látta a filmben; az új kritika számára viszont hiányzott még a nyugodt és békés talaj, hogy gyökeret verhessen s hogy szilárdan és tárgyilagosan mérlegelje az eredményeket, amelyek öntudatlanul és akaratlan, hagyományok hiányában a szélsőségek felé terelték az érdeklődést. Ebben a gyökértelenségben, a szociálpolitikai problémák uralkodása idején éppen a primitív létérdekek irányították és befolyásolták a tárgyilagosabb törekvéseket is. Fokozta ezt az áramlatot a korszak formalizmusa is, amely ezekben az években élte igazi virágzását. Nem csoda tehát, ha a kritika is a reklám lélektani törvényeihez igazodott. Ilyen kö-

rülmények között szó sem lehetett arról, hogy a közönség nagy tömegeinek izlése és kritikája helyes irányba terelődjék. A film közönségének csak az az igen vékony rétege jöhetett tekintetbe, amelyhez a film komolyabb irodalma is eljutott. Sajnos azonban, a film irodalmának jelentékeny része, jellemzően az érdeklődés méreteire és irányára, szakemberekhez szólt. A film kereskedelmi és ipari, valamint jogi életének dokumentumai sem igen járulhattak hozzá a központi problémák tisztázásához. A kulturális kérdésekkel foglalkozó irodalom pedig nagy többségben csupán a film művészi problémáit tárgyalta. Úgy foglalkoztak vele, mint valamely kialakulóban lévő új művészettel és e tekintetben legfeljebb ellene vagy mellette foglaltak állást. „Magas akadémiátok kapui előtt egy új művészet áll és bebocsátást kér” – írja Balázs Béla egyik könyvének bevezetésében. Így azután a filmet mindössze „valamiféle új művészet” tág és körülhatárolatlan fogalmában rögzítették meg s így vették azt be a közvélemény tudatába is.

A közönség, az irodalom és a kritika gyakran ellentmondó és szélsőséges magatartása közepett csak egyetlen tény maradt változatlanul szilárd, amelyet lehetetlen volt tudomásul nem venni, az, hogy a film fejlődését és hatását többé semmiféle erő fel nem tartóztathatja. Mi volt az oka ennek a győzelemnek, s milyen utakon, milyen tényezők hatása alatt jutott el a mozgókép mai eredményeihez? Olyan kérdések ezek, amelyek csak fokozzák a mozgókép kultúrtörténeti fontosságát, ha tekintetbe vesszük, hogy az emberi művelődés nem egy alkotása, amely évszázadok folyamán lázba hozta az emberiséget, rövid idő alatt a feledés homályába merült, vagy alig számbavehető kulturális értéket hagyott az utókorra. A kérdés aktualitását tehát mindenki érezheti: vajjon a mozgókép mai eredményei az emberi fejlődés területein milyen tárgyilagos és maradandó eredményeket hoztak? Mi a kulturális jelentősége és mi a szerepe a kul-

túra többi tényezője között? Erre a kérdésre próbál ez a munka feleletet adni, amennyire a nyelvi kifejezés korlátai között s a film fejlődésének mai fokán lehetséges.

Nehéz azonban e sokrétű kérdésben rendet teremtenünk, hiszen világnézeti, kultúrtörténeti, tudományos és művészi, technikai, kereskedelmi és ipari stb. hatások találkoznak össze benne.

Az olvasó bizonyára azt várja (hiszen filmről van szó), hogy néhány száz lapon álomba és illúzióba ringatjuk, miként a mozik félhomályos nézőterén sokszor álmodja át önfelédten a valóságot. A tárgyilagosság kedvéért azonban előre megvalljuk, hogy ne érezze senki a csalódás keserűségét: ilyen álmokképekkel és illúziókkal nem szolgálhatunk. Az út, amelyen az olvasót végigvezetjük, sokszor fárasztó s gyakran kényelmetlen lesz. Barangolásaink során néhányszor olyan területre is lépünk, ahol első pillanatra úgy tetszik, mintha elveszítettük volna a filmről való mondanivalóink fonalát s idegen ösvényekre tévedtünk. Utunk későbbi szakaszai ellenben meggyőznek majd bennünket arról, hogy e mellékösvényeken nem hiába fáradtunk. A film története folyamán figyelmünket elsősorban a film belső fejlődésére irányítottuk. Az egyetemes filmtörténet keretében a magyar filmmel foglalkoztunk behatóbban. Ilymódon talán sikerült a magyar film fejlődésének már-már elhomályosult múltját némileg visszaidéznünk. A részletkérdések mellett nem sokáig időzhettünk, hiszen az volt a célunk, hogy feljussunk az út legmagasabb pontjára, ahol a film egész művelődéstörténeti képét, teljességre törekvő rendszerbe foglalva áttekinthettük.

A hosszú és fárasztó út ellensúlyozására, pihenőül olyan képanyagot gyűjtöttünk össze, amire a film irodalmában kevés példa akad. Az illusztrációs anyagban találkozunk majd olyan képekkel is, amelyek a magyar film múltjának egy-két történeti értékű emlékét őrzik. Bár a képanyag jelentékeny része az eredeti filmszalagról került a könyvbe, a film kérdéseinek tökéletes szemléltetése természetesen így sem sike-

rülhetett. Az állókép a mozgást ábrázoló film eredményeit nem érzékeltetheti tökéletesen. Ezzel szemben a képanyag nem merül ki a sztárok fényképeinek közlésével és nem pusztán a dekoráció szerepét tölti be, – ami a film irodalmában gyakran ismétlődő jelenség, – hanem szerves támasza, kiegészítője és magyarázója mindannak, amit a filmről a következő fejezetekben elmondunk.

# *A FILM GYŐZELMI ÚTJA*

## ÓSI NYOMOKON

*A gondolkodás, a megismerés és a kifejezés őseredeti formái*

Ha a film csak egy koráramlat izlésének tárgyasodása volna, a hanyatlás jelei ma már minden bizonnyal szembe-tűnően mutatkoznának rajta. Ellensége és ellenfele egyaránt elegendő volt, sokkal több, mint amennyi jóbarát sűrög-forog ma körülötte, pedig gazdag üzleti lehetőségei újabban igen sokat csábítottak hívei közé. Hanyatlásról azonban a leg-szörnyűbb vádak mellett sem merészelték beszélni. Aki kez-dettől fogva komolyabban foglalkozott vele s meg tudott szabadulni vásári hangulatának és piaci környezetének be-folyásától, azt bizonyára megkapta az a mód, ahogy meg-jelent és alig néhány évtized alatt naggyá fejlődött. Külö-nösen megragadhatta figyelmét rendkívüli hatása, a nagy-közönség egyértelmű állásfoglalása, amely faji és műveltségi határok nélkül egyformán terjedt, tehát egyetemes erejű volt. A komoly szemlélő ezeknek az élményeknek a hatása alatt bizonyára más felfogásra jutott, mint azok, akik egyedül csak a kor kultúrájának dekadenciájában keresték hatásának titkát. Aki mélyebben nézett a rohanó események mögé, abban egy kissé határozatlan és homályos formában ugyan, de annak a meggyőződésnek kellett gyökeret vernie, hogy a mozgókép útja az emberi lélekben alkalmasint hosszú idő óta dő volt készítve, sőt talán már kezdetől fogva készen állt: csat: befújta és járhatatlanná tette útját az idők szele, úgy-annyira, hogy emléke is elhomályosult.

A film kifejezési eszközét, a mozgóképet a technika hatalma és ereje hozta létre. A milió és az ember viszonyának s az időbeli történésnek vizuális kifejezését tehát a technikának köszönhetjük. A küzdelem azonban, amelyet az emberi elme ezért a kifejezésért az anyagi világgal folytatott, míg az anyag ellenállásának rejtett titkait kifürkészte és legyőzte, évezredekkel előbb kezdődött, szinte azt mondhatnók, mindjárt az élet legelső pillanataiban megindult.

Ennek a küzdelemnek a története az emberi alkotóképzelet munkájának és a kultúra fejlődésének rendkívül érdekes és sok tekintetben új fejezete. Régen ismert tények tűnnek fel új színben és új körvonalakkal. A legkülönbözőbb korok és emberfajták között, a legszínesebb miliókon keresztül vezetnek a nyomok a mozgókép egyik vagy másik részlet-tényezőjéhez. Ezek az évezredek folyamán meglehetősen elmosódtak, s így nehéz felfedezni őket, nehéz rájönni az összefüggésekre. Azonfelül sokszor megtévesztően át is alakította az egyes mozzanatok a különböző tájak és népek egyénisége s kulturális hatása. S mégis: ez a nehéz út megérdemli azt a fáradságot, hogy végigjárjuk.

A mozgóképen egységes szemléleti formában együtt találjuk az évszázadokon, sőt évezredekken át kifejlődött vizuális kifejezési eszközöket. Ezek a vizuális eszközök visszavezetnek bennünket az emberi kultúra legrimitívabb korszakába. Az alacsonyabb társadalmak életében ma is sűrűn találkozunk velük, s minél inkább visszafelé haladunk az időben, annál fontosabb a szerepük, annál kizárólagosabb az uralmuk. Valamikor minden egyes tényezőjük faji és műveltségi határok nélkül közös volt az emberiségben, s így a film egyetemes hatása, sőt nagyrésztben kultúrtörténeti jelentősége is, rajtuk alapszik. Valószínű, hogy ezek a közös adottságok a kezdet kezdetén jutottak a legszabadabban felszínre, mint ahogy az ember természetes adottságai, lelki és fiziológiai élete és berendezettsége ma is a gyermekkorban, illető-

leg az alacsonyabb társadalmak és népek egyszerű életében jutnak a legtisztább formában megnyilatkozáshoz.

Bizonyára meglepi kissé az olvasót, hogy a modern film lélektani alapjait, sőt egyes tényezőinek tárgyi nyomait a legősibb korban keressük. Az eljárás ismeretelméleti túlzásnak látszik. Ha azonban mégis elvezetjük az olvasót a legprimitívebb kultúra színhelyére, annak nemcsak az út rendkívüli érdekessége az oka, hanem azok a komoly dokumentumok is, amelyekkel útközben sűrűn találkozunk. Kutató utunk során nemcsak a mozgókép egyik-másik alkotótényezőjére ismerünk majd rá, hanem a természeti népek élő érintkezési formái között a film kifejezési rendszerének alaptörvényeire is rábukkanunk. Ha reprodukáljuk és elképzeljük egyik-másik primitív néptörzs érintkezési és kifejezési módját, valószínű képsorozatok peregnek le szemünk előtt. Az út bőséges tapasztalatai nyomán csodálatosképen világosodik majd meg bennünk, honnan is ered végső elemzésben az utolsó évszázadok nyughatatlan vágya és folytonos keresése egy új vizuális kifejezési eszköz után.

Tisztában vagyunk azzal, hogy a primitív korszakok lelkét és kultúráját plasztikusan visszaadni szinte lehetetlen, de a felszínre került gyér dokumentumok, főként pedig a ma is élő alacsony társadalmak és népek élete elegendő támasztékot nyújtanak a komolyabb következtetésre. Természetes, hogy a mai civilizációnak és kultúrának e primitív korban még nyoma sem volt, de maga az ember természete adott-ságaiban, lelki és fiziológiai felépítésében azóta sem változott.

Bizonyos, hogy az őskor embere kezdettől fogva valamiféle szociális közösségben élt, érintkeznie is kellett tehát valamely úton-módon embertársaival. Kifejezésre kellett juttatnia, amit magával hozott, kifejezésre azt, amit környezetéről gondolt, ki kellett fejeznie a miliő hatását, sőt azt a visszahatást is, melyet testével és lelkével gyakorolt a környezetére. Ámde a miliő, amelyben élt, egyszerű volt és szűk, mint maga a lelki világ, amely azt szemlélte. Az ember évszáza-



dokon át túlnyomóan érzéki lény volt, mint ahogy a gyermek még ma is hónapokon, sőt éveken keresztül a felnőttél sokkal erősebben ösztöneiben él. A milióvel a legszorosabb érzéki kapcsolatban állt. A tárgyak és életjelenségek tehát, amelyek életében előfordultak, közvetlen környezetében voltak adva. Valószínű, hogy az őseMBER érzékszervei tökéletesebben működtek, érzékenyebben és biztosabban, mint a mai kultúreMBERÉ. Az sem vitatható, hogy ösztönélete egészségesebben reagált a környezet változatos benyomásaira, mint a mai emberé. A fejlődés kezdőfokán, egyszerű környezetben, más lelki és élettani feltételek birtokában okvetlenül más lehetett az őseMBER szellemi élete: a *gondolkodása*, a *megismerési módja*, következésképp a *kifejezési formája* is.

A fejlődés kezdőfokán a priori adottságaival az ember elsősorban érzéki lény. Szinte érzéki módon gondolkodik. A szellemi élet mai formája: a gondolkozás elvont, gazdag és komplikált logikai tevékenysége ismeretlen előtte. Ez utóbbi csak hosszú fejlődés és nagy gyakorlat gyümölcse. A gyermek lelki világának fejlődése, főleg intellektuális életének lassú kibontakozása sok tekintetben hasonló az egész emberiség fejlődéséhez. Ezen kívül az alacsony társadalmak és a ma is élő természeti népek gondolkozásmódja s érintkezési formája is nagyban megkönnyíti az őseredeti állapot elgondolását, illetőleg elképzelését.

A primitív népekkel foglalkozó etnográfiai, művelődéstörténeti és nyelvészeti irodalom (Lévy-Bruhl, E. Cassirer, G. Baumann, K. Bühler, K. Vossler, J. G. Frazer, W. Schmidt, F. Graebner, E. Durkheim, A. Vierkant, H. Herbert stb.) rendkívül értékes és tanulságos anyagot hordott össze. Ebből a hatalmas anyagból válogatva elsősorban azokra a kutatókra hivatkozunk, akik az amerikai ősnépek (indianok) kezdetleges világát tárták fel, hogy ebből később következtetéseket vonhassunk le az amerikai vizuális kultúra kialakulása nyomán létrejött amerikai filmkultúrára. Témánk szempontjából különösen Lévy-Bruhlnek a természeti népek lelkivilágára

vonatkozó kutatásai fontosak, mert ezeknek segítségével az amerikai kutatás (Wytt Gill, I. I. M. de Groot, W. E. Roth, Mallery, Gatschet, Dobritzhoffer, Boas stb.) eredményeivel is megismerkedhetünk.

A természeti népek gondolkodásának és megismerési törekvéseinek sajátos formái vezetnek bennünket az első filmszerű lelki törvények felismeréséhez. Első mozzanatként az ötlük a szemünkbe, hogy a primitív ember a maga érzelmeiről, gondolatairól, általában belső problémáiról csak akkor vesz tudomást, csak akkor öntudatosítja létezésüket és jelenlétüket, ha előzőleg szinte érzéki módon, a jelbeszéd vagy a rajznyelv stb. segítségével, a szemléletben konkretizálhatja őket.

Ennek az érzéki módon való gondolkodásnak az a természetes oka, hogy a fejlődés kezdőfokán az ember még nem igen tud absztrahálni. Egészen hasonló módon, csak fokozottabb mértékben, mint a gyermek, vagy a mai egyszerű ember lelkivilágában és életszemléletében, nála is a közvetlen érzéki szemlélet játsza a főszerepet.

Az élet konkrét érzéki szemlélete és a mai ember elvont gondolkodásra való hajlandósága e szerint az első nagy űr, amelyet, az élő analógiák ellenére is, nehéz egy kissé áthidalnunk.

A mai kultúremler megnyilatkozásai közben egy csomó fogalmat jelöl, a fogalmak különféle kapcsolatát fejezi ki a nyelv segítségével, a fogalmak érzéki, szemléletes képe azonban fel sem merül a tudatában. Az is előfordul, mégpedig nem is ritkán, hogy nyelvi közvetítéssel, beszéd közben olyan fogalmakat is használ, amelyeknek alkotó jegyeit közvetve „ismeri” ugyan, de amelyeknek szemléleti képét, ha sor kerülne rá, mégsem tudná fölidézni. Gondoljunk a vakon született emberre! Neki is van fogalma „az erdő”-ről, „az aratás”-ról, „a kocsizás”-ról stb., hiszen közvetve, talán auditív úton értesült róluk, föl is tudja sorolni e fogalmak jel-

lemző jegyeit: szemléleti képe azonban üres, mint maga a fogalom, amelyet lelkében az illető jelenségről vagy tárgytól őriz. Az elvonás készségének hiánya, illetőleg kezdetleges formája okozza, hogy az ősember tudatában a tárgyak vagy jelenségek konkrétebb, egyedibb, kevésbé általános képzeleti ének. A mai kultúremler közképzei vagy gyűjtőfogalmi legnagyobbészt hiányoztak életéből. Ma „a kerek”, „az állat”, „a szinek”, „a jó”, „a rossz” fogalmáról beszélünk, számokat mondunk és számolunk, esetleg a milió elvont fogalmait használjuk fel közlésre: „a tájról”, „az erdőről”, „a növényekről”, „a vizről” írunk vagy beszélünk. A hallgatóban vagy olvasóban, aki azonnal „megéri” a közlést, a fogalomnak valamiféle érzeki, szemléletes képe föl sem merül. A primitív népek képzeletében ilyen fogalom nemigen élhetett, de az egyedi képzet is csak térbeli vizuális körvonalaival, képével együtt merülhetett föl a tudatban.

A primitív embernek a közképzetek hiánya miatt rengeteg egyedi képze volt. „A növény”, „az állat”, „a szín”, „a kerek” stb. fogalom jelölésére nincs szava vagy vizuális jele. A lushei nyelvben például tíz szó is van a hangyára, hús a kosárra, rengeteg kifejezés a szarvasra, de „a hangyát”, „a kosarat”, „a szarvast” mint elvont gyűjtőnevet nem ismerik. Mindenfajta tárgy vagy jelenség, melyet megismernek, külön nevet kap. A lappoknak hús szavuk van a jégre és negyvenegy a hóra, de „a hó” és „a jég” fogalmát elgondolni sem tudják, természetesen szavuk sincs a jelölésére. Egyes nyugatausztráliai törzsek nyelvében minden csillagnak külön neve van, a folyó minden hajlását másképen nevezik, de „a csillag” vagy „a folyó” gyűjtőfogalmát nem ismerik, szavuk sincs rá. A Gazella-félszigeten lakóknak nincs szavuk a színekre. Így a feketét azzal fejezik ki, ami fekete színű vagy amiből a fekete színt előállítják. A ragyogó feketét például egy madár nevével nevezik meg, amely hordozója ennek a színnek (Lévy-Bruhl). Szókincsünk ilyenformán nagy s a képzetek óriási tömege él bennük. Hogy a primitív

ember mégis meg tudta őrizni magában a képzetek nagy számát, annak éppen az volt az oka, hogy „a fogalmak és az érzéki valóság képe között a legszorosabb kapcsolat állott fenn. Az elvont tulajdonság, állapot stb., aminő „a jó”, „a szép”, „a változatos”, „a kerek” stb., még nem szakadt el az érzéki valóságtól, csak az érzéki valóság tárgyain és jelenségeiben él, mint ahogy még maga a szám sem határolódik el azoktól a tárgyaktól, melyekre vonatkozik. Platon Hippiasa jut itt az eszünkbe, aki Sokrates kérdéseire, hogy mi „a szép”, következetesen egy tárgyi valósággal felel: „Szép egy szép lány”, „Szép, ha valaki...” stb. Az érzéki valóság körvonalai így plasztikusan állnak előttük, mint az elvont tulajdonságok és állapotok hordozói.

A primitív ember csak akkor tudja appericipiálni a fogalmat, ha az érzéki valóság térben és időben megjelenik előtte, vagy ha annak képe érzéki plasztikus módon merül föl. A vizuális-motorikus asszociáció uralkodik benne s csak miközben leírja a tárgyat vagy a folyamatot, gondolja is azt el egyúttal. Így például a víz fogalmával kapcsolatban megrajzolja a vizívás folyamatát: amint lehajol, tenyerét a vízbe meríti, ajkához emeli és iszik. Csak a vizuális folyamat szemléltetése közben tudja elgondolni a víz fogalmát. A primitív ember számára tehát a gondolkodás és a megismerés eredménye csak annyiban lesz tudatossá, amennyiben érzéki módon, főleg *láthatóan* maga elé állíthatja a tárgyat vagy a jelenséget. Ezért szerepelnek nagymértékben gondolatvilágában az érzéki képek és folyamatok, ezért kíséri még a fejlődés késői stádiumában is a gondolkodást, sőt a nyelvi kifejezést is gazdag és plasztikus jelbeszéd, amely például egyes indián törzseknél még a beszéd alakulását és ritmusát is erősen befolyásolja. (Lévy-Bruhl.) E tekintetben „az alacsonyabb társadalmi osztályok és primitívebb népek, általában az emberiség legnagyobb része, még ma is hasonló módon gondolkodnak. Ha nem hiányzik is belőlük olyan nagymértékben az absztraháló képesség, mint az emberi kultúra

fejlődése kezdetén, de a megismerés területén az elvont fogalmi gondolkodás, idegen számukra, gondolkodásuk többé-kevésbé ma is, különbség nélkül, az érzéki valóság körvonalaihoz kapcsolódik. A mai primitív ember is csak úgy tud elgondolni valamit, ha a tárgy, illetőleg az életjelenség érzéki-plasztikus vizuális képét a valóságban maga előtt láthatja, vagy képzeletével legalább az emlékét felidézheti. A képzet tehát nála is még szorosan az élet jelenség vizuális képéhez kapcsolódik. Ezek a vonások nemcsak a gyermek életében nyilatkoznak meg, hanem az egyszerű ember gondolkodásmódjában is.

A gondolkodásnak és a megismerésnek ezekben a sajátos formáiban nem nehéz felismernünk azokat a vonásokat, amelyek filmszerű motívumokra emlékeztetnek. Az ősi gondolkodásnak és megismerésnek alaptulajdonságai: az elvonóképesség hiánya, az egyedi képzetek uralma, a tárgyak és élet jelenségek vizuális-plasztikus képeiben való gondolkodás és megismerés, maguk is már közvetlen alapjai a filmszerű gondolkodásnak és látásmódnak.

Mindezek a jelenségek a kifejezés területén még konkrét formában mutatkoznak. Az első szembetűnő vonás, amely a primitív népek kifejezési törekvését jellemzi, hogy a két uralkodó érzékszerv közül majdnem mindenfajta megnyilatkozásban a *szemé* az elsőség. A gondolkodásmódot jellemző vizualitás nyilvánul meg e szerint a természeti népek kifejezési törekvéseiben is. E kérdés körül a nyelvfilozófia évszázadokon keresztül vivta harcát, különösen a nyelv eredetével kapcsolatban. A részletkérdésekben a nyelvtudomány ma is sötétben tapogatózik, hiszen a nyelv eredete belevész a homályba, s mind empirikus, mind spekulatív úton megközelíthetetlen (Herrn. Ammann). A nyelv eredetének kérdése nem érdekel bennünket, nem érdekelnek még a beszéd problémái sem, amelyek pedig már a megismerés látókörébe esnek. A mi kérdésünk a film szempontjából mindenél általánosabb: milyen szerepet játszik a természeti népek

életében a vizuális és az auditív kifejezés és hogyan viszonylik a kettő egymáshoz?

A nyelv fejlődésének mai stádiumában a szó és a jelentése, általában a jelölő és a jelölt között reális kapcsolat már nincsen. Az a néhány kivétel, amely a nyelv életében még előfordul (pl. a hangutánzó szavak), nem jöhet számitásba. S mégis évszázados viták ellenére mind a mai napig uralkodó az a felfogás, mely szerint minden természetesen keletkezett nyelv életében volt idő, amikor a jelölő és a jelölt között szoros érzéki kapcsolat állott fenn (Wundt) s bármily gyakran utasították is vissza e felfogást, a legrégebb szavak valóban fel is tételezik a hangoknak valamiféle vonatkozását a megjelölt képzethez (E. Cassirer). Feltételezi és követeli az auditív kifejezés érzéki eredetét az ősi gondolkodásnak érzéki formája is. Az auditív kifejezésnek a vizuálissal kezdettől fogva együtt kellett szerepelnie. Azok a felfogások, amelyek a vizuális kifejezés kizárólagossága mellett törtek lándzsát, nem valószínűek. Nemcsak a gyermek kifejezési törekvéseinek fejlődése szól e valószínűség mellett, de természetes fizikai és lélektani meg-gondolások és törvények is ezt bizonyítják. Vizuális érintkezés és kifejezés csak vizuális kapcsolat esetén lehetséges. De a legrövidebb környezetben és életformák között is adódhattak olyan gátlások (pl. a sötétség), amelyek a látást akadályozták, a vizuális érintkezést lehetetlenné tették, s így az ember egész természetesen az auditív közlésre szorult rá (Rousseau-Baumann). A két legfőbb érzékszerven alapuló kifejezés, a vizuális és az auditív, tehát kezdettől fogva párhuzamosan, egymást támogatva fejlődött, s csak a fejlődés későbbi pontján tért el egymástól. A kezdet kezdetén a vizuális járt elől, az intellektuális élet fejlődésével és az elvont logikai élet komplikálódásával azonban az auditív törekvések, elsősorban a nyelvi kifejezés auditív mivolta a vizuális kifejezéssel szemben igen előrenyomult.

Az ősi állapotnak uralkodó vizuális törvényeivel találkozzunk az amerikai indián törzsek életében, amelyek talán legtisztábban és legjellemzőbben őrizték meg ezt az ősi állapotot. Nemcsak kultúrájuk maradványai és szokásaik, de nyelvük is hűven visszatükrözi az ősi vizuális állapotot. Elvont tulajdonságok, állapotok, folyamatok stb., melyeket csak érzéki valóságukban, érzéki testükkel együtt tudtak elgondolni, felfogni: majdnem kivétel nélkül vizuális formában objektíválódnak számukra. Gatschet csodálattal ír az észak-amerikai indiánok nyelvének „festői”, „képies”, „szemléletes” és „plasztikus” tulajdonságairól. Megfigyelései közben azt tapasztalta, hogy nyelvük általában még úgy fejez ki minden tárgyat vagy jelenséget, ahogyan az a térben a *szem* számára megjelenik. Az életfolyamatokat pedig úgy írják le és rajzolják meg, ahogy az a mozgásfunkciókkal legmaradóbban megtartható és reprodukálható. Kutatásai közben több ízben megfigyelte, hogy minél ősbib nyomokra talált, annál kizárólagosabb, annál fontosabb szerepet játszottak az előbbiek. Mi arra törekszünk – mondja Gatschet, – hogy pontosan beszéljünk, az indiánok viszont arra törekednek, hogy plasztikusan „rajzolva” és „ábrázolva” fejezzék ki magukat. A nyelv plasztikus, leíró és ábrázoló karaktere azt bizonyítja tehát, hogy az absztrahálás hiánya a gondolkozáson és a megismerésen kívül a nyelvi kifejezés formáiban is az érzéki benyomásokat, a tárgyak, illetőleg jelenségek vagy folyamatok körvonalait, képeit rögzítette meg.

Wytt Gill a Torres-tengerszoros szigetlakóinak vizuális kifejezési törekvéseire vonatkozólag ugyancsak értékes megfigyeléseket végzett. A félsziget lakói vizuálisan számolnak, mégpedig testük, illetve testrészeik különböző pontjainak érintésével. Más nyelvekben ismét a számok neve a testrészek nevével azonos. A szám még nem határolódik el élesen a tárgytól és jelenségtől, amelyekre vonatkozik, tehát éppen úgy mutatja az ősi állapotot, mint a gondolkodás többi érzéki formái, amelyekben az elvonásnak még nyoma sincs.

Új-Guineában: avako: fül = 12; haruapa: kisujj = 1; urahoka: negyedik ujj = 2 stb.

Tasmániában a nyelv hasonlatai, amelyek az elvont tulajdonságokat konkretizálják, érdekesen mutatják a szinte érzéki erejű szemléletesség és képiesség arányait. „A kemény”-re azt mondják: olyan, mint a kő; „a magas”-ra: nagy lábak; „a kerek”-re: olyan, mint a hold. Egy másik primitív nép, mint Cassirernél olvashatjuk, „a magas” fogalmát a fejjel fejezi ki; „a hátul” fogalmát pedig – a magyarhoz hasonlóan – az emberi „hát” szavával jelöli. Az utóbbiak a vizualitás mellett jellemzően mutatják, hogy a konkrét én-szemlélet korában vagyunk, az ember és a millió közötti kapcsolat még szoros és érzéki módon jut kifejezésre.

A bonyolultabb logikai élet hiánya miatt kategóriákat, illetve osztályokat nem ismernek, individualizálnak: így jutnak körülhatárolt, plasztikusan kiemelkedő, érzéki erejű képekhez a kifejezésben. A delawari „nadholineen” szó a következő részekből áll: nad (keresni), hol (csónak), ineen (nekünk), azt jelenti: „keressétek meg nekünk a csónakot”. (A latin *belliger* és a görög *φιλοδοξέω* például ezzel szemben már csak általánosságban és elmosódottan fejezi ki a cselekvést. Tehát az eredeti körülhatárolt és plasztikus kifejezéstől már messze eltávolodott.) Nem mondják továbbá „kéz”, „láb”, „nyelv”, hanem az „én kezem”, „a te lábad”, „valaki elvesztette az ő nyelvét”. A birtokos névmás itt elsősorban nem a hovatarozást jelöli, hanem a konkretizálás és individualizálás tényén kívül az a célja és eredménye, hogy szemléleti tárggyá, *képszerűvé* teszi az elvont fogalmat. A delawariak csak ebben az érzéki, szemléletes-képies formában tudják kifejezni és megértetni magukat (Lévy-Bruhl).

Amint a nyelvi példák is mutatják, az érzéki vizuális gondolkozás, valamint a kifejezés konkrét képiessége a késői fejlődés folyamán is uralkodó vonás marad sokáig, amikor a nyelv már rendkívül szerepet játszik a kifejezésben. A vizualitás itt is kiütözik, kitör a nyelv korlátai közül. Azt akarják



a nyelv auditív lehetőségeivel is kifejezni, szavakba szorítani, ami a tárgyakon, illetve jelenségeken érzéki vizuális úton észrevehető. A tárgyak, jelenségek vagy folyamatok formájának, körvonalainak, helyzetének és mozgásának térbeli vizuális képét próbálják visszaadni, illetőleg megrajzolni.

A modern kultúrembert, aki az intellektualizmus szélsőségeiben vergődve, gondolkozásában elszakadt az érzéki valóságtól, az előbbi jelenségek könnyen arra a felfogásra vezethetik, hogy a primitív embernek csak formális, azaz szkématikus képzetei voltak, a praelogikus kor embere csak a tárgyak vagy jelenségek körvonaláig, érzéki formájáig jutott el. Ez azonban csak a kultúremlernek tűnik fel így az első pillanatra. A természeti népeknél azonban a tárgyak vagy jelenségek plasztikus képe: a festett vagy rajzolt, esetleg vésett vizuális kép nemcsak a milió, a tárgy, a jelenség, stb. egy részének vagy egészének formális reprodukciója, hanem annál sokkal több. A vizuális képben, később a szóban, benne van a reprodukált szemléletes tárgy szelleme is. Sőt nemcsak a primitív népek, hanem a ma élő alacsony társadalmak életében is lépten-nyomon előfordul, hogy a lények plasztikus képeit, amelyek akár festve, vésve, esetleg rajzolva állnak előttünk, éppen olyan valóságnak tekintik, mint a lényeket magukat. A kínai felfogás szerint egy festett, rajzolt vagy vésett kép, amely modelljéhez hasonlít, alteregója az élő valóságnak: lelkének hajléka, lakása, vagy maga a valóság. A jezsuita hitterítők beszélnek, hogy Szent Ignác és Xaver képeit oltárra állították s a primitív népek csodálattal szemlélték e „lényeket”: meg voltak győződve arról, hogy természetfölötti lelkek valóságos megjelenései. (I. I. M. de Groot.)

Az érzéki vizuális képnek tehát óriási jelentősége van a primitív lelkek számára, mert még ha nem tekintik is élő valóságnak, a kép vagy később a szó magában foglalja az ábrázoltnak a szellemét, annak lakása, illetőleg hajléka, és szorosan hozzá tartozik. A mítikus kor emberének foglmai ugyan sokban különböznek a mieinktől s a lélek és a szelle-

miség is más, amely azokat formálta és használta, de lényegében a mai embernek is többet jelent a tárgyak, jelenségek, vagy életfolyamatok vizuális szemléleti képe, azoknak formális emlékezeti reprodukciójánál. A film képeinek és képrendszereinek kifejezési lehetőségei szempontjából a formalizmus vádjával szemben később ennek a kérdésnek igen nagy fontossága lesz.

A gondolkodás, megismerés és kifejezés általános vizuális formái mellett természetesen a *jelbeszéd* és a *rajznyelv* is rendkívüli szerephez jutott. A fejlődés kezdetén, amikor a milió az ember körül még egészen szűk, primitív és egyszerű volt az ember lelke is: a jelbeszéd mellett a környezet maga is résztvett a kifejezésben. Ilyen körülmények között a természetes jelek legegyszerűbb és legkezdetlegesebb megnyilvánulásai: a rámutató jelek is elegendő eszközt szolgáltatottak a kifejezéshez. Amenyiben ugyanis a tárgy vagy jelenség, illetve annak képe, a látásközeiben volt, a rámutató jel és a kép közvetlen jelenléte elegendőnek bizonyult a megértetés, illetve a kifejezés lebonyolítására. Wundt szerint is ez a kifejezési motívum jelentkezik legkorábban a gyermek életében. A rámutató jel mindenestre első fokozata azoknak a vizuális eszközöknek, amelyek faji és műveltségi határok nélkül közősek az emberiségben, mert természetes és a priori adottságok. Később látni fogjuk, miként használja fel a mozgókép öntudatlanul is ezt az egyszerű tényezőt a technika segítségével a komplikáltabb kifejezés érdekében.

Amint a milió lassan kitágult, kiszélesedett s a tárgyak és jelenségek, amelyekről szó esett, eltávolodtak az embertől vagy a múlt emlékeiből képzetként merültek fel stb., tehát érzéki képük hiányzott a közvetlen környezetből, a rámutató jel a kifejezés teljességét többé nem adhatta meg. Így fejlődött ki a természetes adottságú jelek másik gazdagabb csoportja, amely már a tárgyak, jelenségek és folyamatok ábrázolására törekedett. Az utóbbiakkal gyakran találkozunk eddig is tárgyalásaink folyamán, hiszen láttuk több ízben, hogy a praelogikus-mi-

tikus kor embere rajzolva, festve, plasztikusan, tehát a rajzoló és alakító jelek segítségével fejezte ki magát. Az utóbbiak közül a jelképes jel, a vizuális jeleknek ez a komplikáltabb és tökéletesebb formája, szintén gyakrabban jelentkezik. A jelkép azonban már nem közvetlen érzéki képe a képzetnek, mert fogalmi átvitel útján fejezi ki azt. Wundt szerint a kéznek egyik része, a félmarok például közvetlen képzettársuláson alapuló jele az ivóedénynek; ugyanez a jel azonban, ha a víz értelmében használják, képlegesen a képzettársulás már egy közvetítőfogalom segítségével történik. A vizuális jeleknek ez a csoportja, mint majd látjuk, különösen a film szimbólumaiban, ugyancsak komplikáltabb formák között, nyilatkozik meg, illetve kap szerepet.

Az utánképző és együtt jelölő mozdulatokat kísérő jelképes jelek a természetes fejlődés eredményei, spontán jelek és megnyilatkozások, amelyek egyetemes emberi sajátságokon nyugsznak. A későbbi fejlődés a jelbeszédből is alakított olyan jelrendszereket és formákat, melyeknek egyike-másika túltett a nyelv konvencionális jellegén. (Például a nápolyiak jelbeszéde, vagy újabban az egyes cserkész jelek.) A film azonban kezdettől fogva csak azokat tudta közvetlenül felhasználni a kifejezésre, amelyek természetes és egyetemes emberi adottságokon nyugsznak. Ezek a mozgóképen egészen kivételes szerephez jutottak.

A jelbeszédnek akkor, amikor az auditív kifejezés még csak csekély szerepet játszott, óriási jelentősége volt. Wundt, aki néplélektani művében sokat foglalkozik a jelbeszéd problémáival, annak alaktanát és mondattanát is kifejti: miként épül föl a vizuális kifejezésnek alaktana és mondattana, hogyan jönnek létre az alaktani egységek és hogyan rendszereződnek összefüggések alapján mondattá. Ez a probléma igen fontos a film szempontjából is. Wundttal szemben azonban a vizuális mondat létezését sokan tagadták. Azt hozták föl ellene, hogy a fogalmi jelek egyszerű egymás mellé helyezése még nem jelent mondatot, mert hiányzik belőle az a kapocs, amely

a jeleket egységes egésszé fűzi össze. A kérdésről azért kell megemlékeznünk, mert szorosan összefügg a film montázs-problémájával. Erre a kérdésre Wundt fejtegetéseinél, a mi szempontunkból, jellemzőbben válaszol Roth, aki Queensland lakosságának jelrendszeréről számol be. Megfigyelései közben azt tapasztalta, hogy amint a nyelvben sem a szó jelenti a valóságos élő egységet, hanem a mondat, annak megfelelően a jelbeszédben sem egy-egy gesztus vagy rajz fejezi ki önmagában a teljes értelmet, hanem az oszthatatlan komplex egész, a *jelrendszer egysége*. Egy vizuális jel értelmét egymagában nemigen lehet kétséget kizáróan megállapítani, mert a tulajdonképeni értelmet a jelek *összefüggése* adja meg. Így a „boomerang” jele nemcsak a tárgyat magát fejezi ki, hanem egyidejűleg az *összefüggés szerint* a dolog vagy a tárgy, az élőlény elérését vagy éppen megölését, esetleg a tárggyal való munkálkodást, illetőleg annak elrablását is jelentheti. Hogy általában a jelnek vagy vizuális kifejezésnek mi az értelme, mi a jelentése abban a jelrendszerben, amelyben éppen helyet foglal, az Roth szerint attól függ, hogy *mi van előtte* és *mi következik utána*. A kérdés nyilvánvalóan a montázs-problémának őseredeti megnyilvánulása: a vizuális alaklani egységek egybekapcsolódásának s az összes kapcsolt tagok egymásutániságán alapuló viszonyoknak kérdése. Ilyenformán tehát a montázs problémája egyetemes, vizuális kifejezési probléma volt kezdettől fogva, egészen természetszerűleg vetődött fel tehát később a mozgóképpel kapcsolatban. Ime, a természetes jelek közös emberi megnyilatkozások, mert közös és egyetemes adottságokon nyugodnak: közös pszichofizikai törvények szabályozzák őket. (Ezekre vonatkozólag lásd: Engel, Klages stb. kísérleteit és eredményeit.)

A jelbeszéd egyetemes emberi sajátosságai megfigyelhetők a mai primitív népeknél is. Dobritzhoffer egyes indián törzsek-nél azt tapasztalta, hogy a varázslók egymás között, a jelbeszéd segítségével, minden nehézség nélkül érintkeznek: a kezek, a karok, a fej mozgatása és az arcjáték segítségével

fejezik ki magukat. Szerinte ez a nyelv egész Dél-Amerikában elterjedt s a különböző indián törzsek, amelyek nyelvileg nem értik meg egymást, jelbeszéd útján könnyedén „beszélgetnek” egymással. Mallery ezredes, aki hosszú időt töltött az indiánok között, egyik munkájában olyan rajznyelvről, illetve jelbeszédéről számol be, amelynek gazdag jelrendszere, sőt saját alaktana és mondattana van. Ez utóbbiak gazdagságát bizonyítja, hogy két indián, aki idegen törzsből származik s egymás nyelvét egyáltalán nem érti, órákhosszáig „elbeszélget” egymással. Történeteket mond el egymásnak ujjá, keze, feje, lába stb. mozgatásával. F. Boas szerint még 1890-ben is nagyon elterjedt volt egy ehhez hasonló nyelv Brit-Columbia belsejében,

A természeti népeknél tehát a jelbeszédnek, általában a pantomimikának rendkívül fontos szerepe volt, de nem jelentette a vizuális kifejezési lehetőségek teljességét. A környezet is nagymértékben vett részt a kezdet-kezdetén a kifejezésben, tárgyainak, életjelenségeinek stb. közvetlen érzéki jelenlétével. A fejlődés folyamán, amikor a tárgyak, jelenségek vagy folyamatok már nem estek a látás körébe: nagy szerepet kapott a rajznyelv, a miliő jelen nem lévő tárgyainak, jelenségeinek képies reprodukciója. Egyszóval a beszélő, aki meg akarta értetni magát, vagy kifejezésre akart juttatni valamit, bizonyos vizuális jelekkel lerajzolta vagy lefestette annak a tárgynak, jelenségnek vagy folyamatnak vizuális képét, amelyre gondolt vagy amelyről éppen szó volt.

Ha most már a gondolkozás és megismerés érzéki vizuális formája és képiessége után az érintkezés egész folyamatát is elgondoljuk: az érintkező személyeket a miliővel együtt, a különböző vizuális jeleket, azoknak egymásutánját és sajátos kapcsolási törvényeit; aztán a „beszélgetés” folyamán előforduló tárgyak vagy jelenségek stb. vizuális, képies megjelenítését, lehetetlen, hogy a film mozgóképei egyik-másik alkalommal fel ne merüljenek a tudatban.

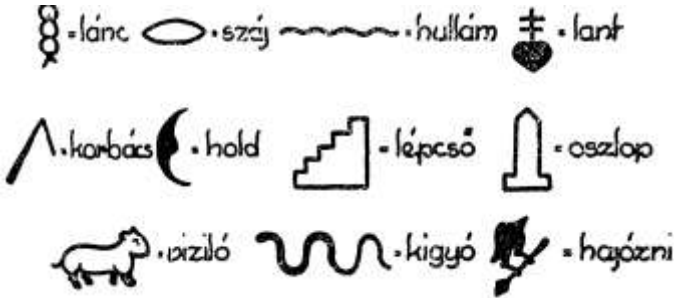
A néplélektan és a nyelvtörténet fentebb ismertetett eredményei kétségtelenné teszik tehát, hogy a modern film mozgóképeinek alkotótényezői: *vizuális jellege* és *felépítési módja* számára *évezredekre visszamenőleg* adva voltak, az organikus feltételek, s ezek az emberiség legnagyobb részében a mai napig változatlanul tovább élnek. A mozgókép fogadtatása és gáttalan fejlődése tehát ezekben az ősi és egyetemes emberi adottságokban leli magyarázatát.

## A MILIÓ ÉS A TÖRTÉNÉS KIFEJEZÉSI VÁGYA A VIZUÁLIS ALKOTÁSOKON

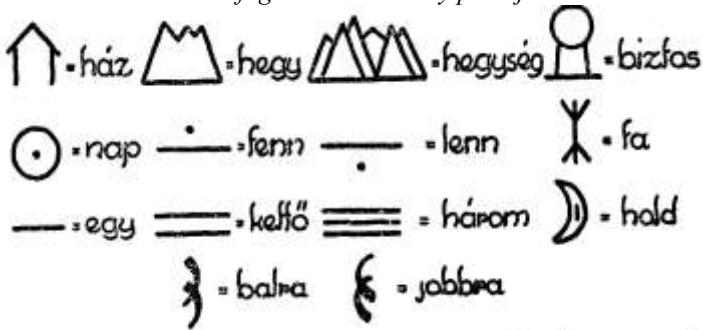
Természetes azonban, hogy a kifejezésre vágyó emberi szellem nem nyugodott addig, míg ez a készsége meg nem pihent a maradandó kifejezés formáiban. Meg is akarta örökíteni, az utókorra is át akarta származtatni a világról, az életről alkotott felfogását, gondolatait és tapasztalatait. A gondolkozásnak és az élő kifejezésnek vizuális jellege, plaszticitása és képiessége ezeken a maradandó alkotásokon már konkrét formában tárul elénk. Első helyen kell itt említenünk a nyelv kezdetleges vizuális jeleit. A szemléletességnek éppen olyan dokumentumai ezek, mint a nyelv élő formái. A fogalomírás, továbbá a képirás és a szimbolikus írás ősi emlékei: a kínai vagy az egyiptomi fogalomírás (hieroglifek), vagy ezeknek keletázsiai rokonfajai ugyancsak azt bizonyítják, hogy az ősi népek gondolkozásmódjuk és élő kifejezési gyakorlatuk szerint jártak el akkor is, midőn az élő kifejezés képies megörökítésére törekedtek. Vésés, karcolás vagy festés útján a tárgyak és jelenségek képmását próbálták megörökíteni, hogy azoknak vizuális képe a szemléelőben vagy „olvasóban” a reprodukált tárgy fogalmát idézze föl. (Baumann.) Az emberi élet külső és belső gazdagodása, de különösen az intellektuális élet komplikálódása következtében azonban a nyelv *később* mindinkább *elszakadt* az érzéki világtól. A nyelv ugyanis éppen auditív természeténél fogva

kevésbé volt az érzéki világhoz kötve, mint a vizuális kifejezési eszközök, s így a szellemi élet gazdag változásait és apró árnyalatait akadályok nélkül követhette.

*Az egyiptomi fogalmi írás néhány példája:*



*A kínai fogalmi írás néhány példája:*



G. Baumann után.

Abban az arányban, ahogy az élő nyelv elszakadt az érzéki valóságtól, ugyanolyan mértékben elvont lett, és *konvencionális* jelrendszerre alakult át. Ennek a folyamatnak megfelelően gyorsan megváltoznak a vizuális jelek is. Idővel elmaradnak a vizuális jel komplikáltabb rajzai. Az „írás” az eredeti képből már csak néhány vonalat őriz meg s így az ős-



írás lassanként teljesen elveezi kapcsolatát az eredeti képpel: mindinkább elszakad az érzéki valóságtól. Ez a folyamat évezredes történeti fejlődés eredménye. Az egyiptomiaknál és föníciaiknál nyomait találjuk a hangírásnak, s a Kr. e. IX. században már általánosan elterjedt és használatos. A dolgok és a jelenségek közvetlen reprodukciójából, azoknak festett vagy vésett képéből egyszerűsített, konvencionális jelek keletkeztek, amelyek már az élő nyelv hangjainak konvencionális-vizuális jeleivé változtak. Az érzéki szemléletesség

*A későbbi egyiptomi kurzív írás a fogalmi jelekből így alakult:*



*G. Baumann után.*

erejével ható képek így alakultak át az élő nyelv megegyezésén alapuló, minden reális plaszticitást nélkülöző jeleivé.

A nyelv fejlődésének ezen a pontján már az emberi szellem legfinomabb árnyalatainak kifejezésére vált alkalmassá. Gondoljunk csak az ó- és újkori filozófia eredményeire: megérthetjük, hogy a nyelv mily módon tudta követni a szellemet legelvontabb szárnyalásaiban és hogyan lett alkalmassá a történés, a milióváltozás legbonyolultabb feladatainak jelölésére.

Az évezredes fejlődési folyamatnak azonban itt ütközött ki tragikus mivolta: míg ugyanis a nyelv az említett módon magához ragadta a szereplést, addig az ember *a priori* adott-ságaiban *nem változott meg*. A vizuális benyomások ugyanis

továbbra is maradandó hatást gyakoroltak az emberre. Az élet megismerésében a szem az érzékszervek közül a legelső helyen áll ma is, a hallás szerve csak utána következik. A szem az ember legföltettebb és legdrágább érzékszerve maradt, s a kifejezés uralmáért a fent vázolt évezredek fejlődés ellenére is folyvást küzdelemre sarkalja az emberi alkotó szellemet. A nyelvnek az érzéki valóságtól való elszakadása nagy mértékben előmozdítja a szellemi kultúra kivirágzását, de egyben megfosztja a nyelvet az érzéki világ, az élet vizuális jelenségeinek kifejezési lehetőségeitől.

Érthető, hogy az ember kezdettől fogva arra törekedett, hogy a vizuális területen is találjon a *nyelvhez* hasonló mozgékony és szabad kifejezési lehetőségeket, ámde az anyag ellenállása e törekvés elé sokáig leküzdhetetlen akadályokat gördített. Az ember legfőbb törekvése vizuális téren arra irányul, hogy önmagát a milióban, ahhoz való viszonyában, a mozgásban és a történetes ritmusában szemlélhetően is kifejezésre juttassa. Ez az ősi kifejezési vágy már a legrégebb képzőművészeti alkotásokon is jelentkezik és végig vonul az egész kultúrtörténeten. Évezredeknek kellett elenyészniök, míg ez ősi vágytól üzve az emberi szellem felkutathatta az anyag ellenállásának titkait és azoknak ismeretében felhasználhatta az anyagi erőket vizuális törekvései számára.

Ez a küzdelem már ott kezdődik, ahol a vizualitás minden téren a legbujább virágzását éli: a természeti népek kezdetleges kultúrájában. A harc tehát korán megindul, de csak későn, évezredek multán, a mozgókép fölfedezésével érkezik el nyugvópontjához. A régi népek történeti kultúrájának fennmaradt képzőművészeti emlékei kivétel nélkül azt bizonyítják, hogy ezeknek a monumentális emlékeknek alkotói már kezdettől fogva a milió és az időbeli történetes kifejezésére törekedtek. Ez utóbbi szempontból igen fontosak J. Gregornak az ősnépek képzőművészeti emlékeire vonatkozó kutatásai. Az időbeli történetet lerögzítő első dokumentumok vizsgálatával J. Gregor értékes megállapításokhoz jutott, anél-

kül azonban, hogy a milió szerepet az időbeli történéssel való vonatkozásban figyelembe vette volna.

J. Gregor szerint a svédországi és spanyolországi sziklavésetek, festmények jellemző emlékei annak a nehéz küzdelemnek, amelyet az őskori ember a merev anyaggal vívott, hogy a kifejezés ösztönös vágyától üzve, szinte minden gyakorlat nélkül, mozgást és életet leheljen a holt kövekbe. Ennek a küzdelemnek első eredményei a kőkorszakbeli Altamira-barlang (Spanyolország) sziklavésetei, amelyek egy állatseregletet ábrázolnak. Az összbenyomás, melyet e kép látványa nyújt: mozgásban lévő állatsorda. Az ismeretlen művész különféle helyzetekben és mozgás-fázisokban öröktette meg az állatokat. Az egyik békésen pihen, a másik viszont már feszíti tagjait s úgy tetszik, mintha fölkelne. A csorda egyik-másik állata mereven áll, szomszédja azonban mintha ugrásra készen éppen elfordulna.

Bizonyos, hogy ilyen roppant időbeli távolságból ma már nehéz s talán önkényes is volna megállapítanunk, vagy éppen részleteiben biztonsággal kikövetkeztetnünk az ősember kifejezési célját. Egyesek, mint Hoernes is, impresszionista felfogást látnak ebben az ábrázolásban és tagadják a képek összefüggését. Ezzel szemben Gregor a fázisonkénti ábrázolásmóddal a történés visszaadására irányuló törekvése utal. Az egymással ellentétes felfogásokból egy valami bizonyosnak vehető: az, hogy az altamirai sziklavésetek „az ősembernek a mozgás kifejezésére irányuló törekvéseit bizonyítják.

Emellett szólnak az ugyancsak kőkorszakbeli alperai és coguli (Spanyolország) sziklafestmények is. A mozgás kifejezése itt már tökéletesebb, a képeken a milió lassú kiszélesedése észlelhető. Ezekben a sziklafestményeken az állatok közt már az ember, az újat feszítő vadász is megjelenik, s így a tárgyilag összetettebb és gazdagabb kép a milió szempontjából is haladást jelent az előbbihez képest. Gregor kiemeli, hogy a művész ezúttal ismét a történés kifejezésére törekedett. Sok volt a mondanivalója, a történés és a mozgás

kifejezése nehéz akadályok elé állította, nem tudott másként boldogulni, mint úgy, hogy stilizálta, egyszerűsítette és ismételte a figurákat.

A bronzkorszokból származó, svédországi sziklafestményeken a történet még az előbbinél is tökéletesebben jut kifejezésre, a milió pedig sokkal szélesebb és változatosabb. Ember, állat, hajó sorakozik egymás mellé s az egyes mozgásfázisokat ugyanazon csoportok ismétlésével érzékelteti a művész. A mozgás képzetét azáltal kelti fel, hogy az alakokat, illetőleg a tárgyakat lineárisan helyezi egymás mellé s ezáltal a laza csoportokból összefüggőbb, mozgást és történetet kifejező képet alkot. Gregor szerint a kő- és a bronzkorszoknak ezek a sziklaképei tekinthetők a *film összejtjeinek*. E teoretikusan túlzó következtetéssel szemben elégedjünk meg egyelőre csupán annak a megállapításával, hogy ezek az emlékek elsősorban képzőművészeti alkotások. Sajátos kifejezési anyagukon az ábrázolás kezdetleges formában ugyan, de a képzőművészet törvényei szerint történik. Jellemző bizonyítékai mégis annak, hogy a milió és az időbeli történet kifejezési vágya kezdettől fogva miképpen keresett vizuálisan kifejezési formát magának.

Míg a nyugaton, Európa különböző tájain talált művészi emlékek kezdetlegesebb törekvéseket mutatnak, addig keleten, noha az időbeli történet és a milió élményei talán kisebb intenzitással élnek az emberben, a kifejezés tekintetében már tökéletesebb utakra és módokra találunk. Egyiptomban már Kr. e. 3–4000 évvel nyomaira bukkanunk ennek a problémának. Az építészeti és a szobrászati emlékek mellett gazdag domborművészetet találunk itt, s ez a mi szempontunkból is meglepő útmutatásokkal szolgál. Amit a kő- és a bronzkorszak spanyolországi és svédországi vésetei és festményei csak sejtetnek, esetleg tapogatózva és küzdve próbálnak megvalósítani, azt itt már öntudatos és határozott formaösztonnel alkalmazza a művész. Az egyiptomi képzőművészet emlékei azt bizonyítják, hogy a keleti művész, bizonyára nagy gya-

korlat után, rájött már arra, hogy a képzőművészet a miliót csak szűk határok között, az időbeli történést pedig csak egyes egymásután következő mozgásállapotok rögzítésével tudja kifejezni. Az egyiptomi művész öntudatosan dolgozik. A mozgásfolyamatokat mozgásszakaszokra bontja és a képzőművészetiileg jellemző és kifejező, egymásután következő mozgásfázisok megörökítésével, esetleg lineáris egymás mellé helyezésével próbálja a mozgást érzékeltetni.

A nagyszámban ráánkmaradt sírok és templomok falait a festmények és vésetek egész serege díszíti. Mindezek a hétköznapi életből, a vallásos tevékenykedésből vagy a harcos életből merítik tárgyukat. Hogy e tekintetben a milió és az időbeli történést kifejezési vágya milyen intenzíven élt az egyiptomi művészen, azt nemcsak a mozgást érzékeltető és miliót ábrázoló festmények és reliefek nagy száma bizonyítja, hanem az is, hogy a legtöbb dombormű a különben sokszor kezdetlegesebb eredmények ellenére is, meglepő tökéletesen és plasztikusan érzékelteti a kiválasztott mozgáspillanattal a történést lendületét és ritmusát.

Vegyük először szemügyre Ramesszeum színes nagy képét, amely II. Ramzesz és Khetaszir hettita király csatáját örökíti meg. Első pillantásra nyilvánvaló, hogy a festő a csata történetének és vad ritmusának kifejezéséért nehéz küzdelmet vívott az anyaggal. A kép azt mutatja, hogy alkotója a csata egész lefolyását érzékeltetni akarta. Megjelenik az egyiptomi sereg: először a felvonuló csapatok láthatók, később ott látjuk őket, amint tábort ütnek. Megérkezik az ellenség és megtámadja az egyiptomi sereget, odébb azonban már menekülni kénytelen, mert vereséget szenvedett. A képsor másik részén a fáraó trónján ül s éppen a kémekeket ostorozzák előtte. Máshol meg magát a fáraót látjuk a küzdelemben, amint iját feszítve harcol stb. A keleti művész tehát eseményekben gazdag és történéssben változatos cselekmény folyamatot akart megörökíteni. A sokfajta, különféle időben és más-más helyen lefolyó cselekmény a festőt

megoldhatatlan nehézségek elé állította. Ennek következményét nemcsak az egység és az áttekinthetőség hiánya mutatja, hanem a feliratok nagy száma is, amelyekkel a képeket és összefüggéseket magyarázni kénytelen. A meddő küzdelemnek, amelyet a művész az anyaggal folytatott, nemcsak a gyakorlat hiánya az oka, hanem a szinte filmszerű tárgy is, amellyel a képzőművész, a képzőművészet határain belül, a mai formagyakorlat alapján sem tudna megbirkózni.

A domborművek e tekintetben már sokkal tisztább képet mutatnak. A IV. s az V. dinasztia alatt kifejlődött művészet az időbeli történés ábrázolása tekintetében magas fejlettségre vall. Így például Ptahhotep sirdomborművein az élet legkülönbözőbb jelenetei vonulnak el a szemünk előtt. Lineáris egymásutánban következő mozgásfázisok alakjában a vadászat, a szüret, a hajóépítés, a papyrusaratás, a birkózás stb. életképeivel találkozunk. Mindezek képzőművészetiileg jellemzően érzékeltetik a különféle mozgásfolyamatokat.

Gregor is foglalkozik a Ti (Sakkâra) sírjában talált domborművekkel, amelyek már világosan és tökéletesen mutatják az egyiptomi relief művészet kiforrott gyakorlatát. A művész a sír oldalát szalagszerű hasábokra osztotta s a szalagokon lineáris sorrendben ábrázolta a történés folyamatát. A cselekmény itt is egymásután következő mozgásfázisokban folyik le előttünk. Gregor fejtegetéseéhez azonban hozzá kell tennünk, hogy az egyiptomi művész a cselekmény fejlődésének kiragadott mozzanatait nem önkényesen választotta ki, de nem is a mozgás fizikai törvényeit követte vagy a szem fiziológiai adottságát vette tekintetbe, hanem öntudatosan vagy öntudatlanul a képzőművészetiileg legjellemzőbb, legplasztikusabb fordulatokat ragadta meg és állította egymás mellé. A földmivelés ábrázolása például így történik: egy férfi a földbenyomja az ekét, előtte egy másik az ökrököt hajtja, a harmadik az ökrök előtt kaszál, a negyedik magot vet. Egy másik képen két férfi a földre akarja

kényszeríteni a levágásra szánt állatot, 3 a következő képen az állat már a földön fekszik stb.

Menne sirjának falain (nyugati Theba, XVIII. dinasztia) a kaszálás munkájának történésfolyamatát próbálja a művész igen jellemző módon kifejezni. Itt a történés már apróbb fázisokban áll előttünk. Az egyik képen egy kaszáló csoportot látunk, ahol a munkások fokozatosan hajolnak le előttünk. A hátrább álló kaszáló mindig mélyebben hajol le, mint az előtte lévő. Ez a kaszáló csoport természetesen és szükségszerűen érzékelteti a kaszálás folyamatát, s valóban jellemzően fejezi ki a mozgást. Gregor ezen a thébai képen látja a *filmszerű* ábrázolás *első* nyomait.

Az ábrázolás módja valóban hasonlít a film mozgóképei-nek és a mozgás folyamatának egyik technikai megoldásához: a filmfelvevő gép is egymásután következő mozgásfázisokra bontja föl a mozgás folytonosságát. Fejlődéstörténeti szempontból kétségtelen, hogy a mozgásnak fázisokra való bontását és ily módon való ábrázolását a képzőművészeti gyakorlat tette tudatossá. Művészetfilozófiai szemmel nézve azonban a képzőművészeti és a filmszerű ábrázolási mód között, mint látni fogjuk, mélyreható a különbség.

Ezek az emlékek természetesen nem elszigetelten jelentkeznek. Az egyiptomi és a hindu művészet egész sereg festményt és domborművet mutathat föl, amelyeken az időbeli történés és a milió kifejezési vágya találkozik. Legfeljebb az ábrázolás teljessége tekintetében vannak különbségek. Az indiai domborműveken is rendszerint lineáris egymásutánban következnek a megörökített életjelenségek. Egy trónon ülő alak (legtöbbször Buddha) a képcsoportokat szabályos részekre osztja s így mintegy ritmust visz a cselekményfolyamatba. Ilyen módon próbálták 120 kőtáblán Buddha élet-történetét megeleveníteni: a papok, harcosok, táncoló párok és parasztok mind fokozottabb ritmust érzékeltetnek.

A görög és római művészet már nem mutatja oly könnyen hozzáférhető módon a művész nyugtalan formakeresé-

sét és küzdelmét az anyaggal a történés kifejezéséért. Az évszázadokon át kialakult formagyakorlat náluk már nyugvópontra jut. A milió, de különösen az időbeli történés és ritmusának érzékeltetése azonban minden alkotásukon megnyilatkozik.

A Parthenon domborművei jellemzően mutatják, miképpen emelte a görögség a legmagasabb tökélyre az eddigi lineáris és alakisméltődésen alapuló tér- és időbeli kompozíciókat. A kép ritmusszimmetriája tökéletes lendülettel viszi előre a történést. Mindkét oldalon lassan haladó állatok kezdik meg a mozgást, ezeket követik a lépésben haladó kocsik, majd a könnyű vágatában ugrató lovasok, végül vad vágatassá fokozódik a ritmus, de a képsorozat befejezéséül ismét lassú menetté alakul át. A görög relief-művészetnek ez az emléke csak kiragadott példa, de a mi szempontunkból kétségkívül igen jellemző alkotás. Ugyanezek a vonások az egész görög művészetben végigvonulnak, de korántsem olyan tanulságosak, mint például az egyiptomi művészetnek e tekintetben kezdetlegesebb emlékei.

A római élet és kultúra belső dinamikája klasszikus elődjével szemben nagyobb lendülettel és több ritmussal, saját-szerűen nyilatkozik meg a képzőművészet alkotásain. A római művészet legtöbb megnyilvánulásában el sem érte a görögség nagy tökélyét, eredetiségben pedig sok tekintetben függött tőle, a történést és az életritmust azonban fokozottabb intenzitással ábrázolta. A római építészet telis-teli van a mozgást és történést kifejezni vágyó emlékekkel, amelyeknek rendkívüli dinamikája és szinte vad ritmusa majdnem áttöri a képzőművészet korlátait. A római diadaliveken végigvonul a latin élet széles milióhátere és lendületes aktivitása. (Titus, Severus diadalivei, Trajánus, Marcus Aurelius, Nagy Konstantin emlékoszlopai stb.) Erről tanúskodnak a császári korszak szarkofágjai is (Gallus, Prometheus-szarkofág stb.) és a római iparművészet alkotásai. (Amicos király bűnhődésének



ábrázolása a Ficoroni-féle cistán, a Gemma Augustea és a Tiberiana stb.)

A görög művészet, a görög élet belső tartalma következtében, több plaszticitást mutat s a szobrászatban objektívoldó-dik jellemzőbben, ellenben a római életben a plaszticitás mind szélesebb miliőben és teljesebb életritmusban oldódik fel. Ami tehát a görög művészetnek a szobrászat, az a rómaiaknak a relief. Az előbbi a hellén lélek plaszticitásának tükörképe, az utóbbi pedig a latin lendületnek és nagyobb életritmusnak a kifejezője. A görög élet tele volt teoretikusokkal és esztétikusokkal, a római pedig hemzsegett a hatalmi típusoktól és a politikai egyéniségektől. Természetes, hogy az életforma belső tartalma és ritmusa a művészet kifejezési formáit is befolyásolta.

A történés fokozott ritmusa mellett a szélesebb arányokban kibontakozó miliő első ízben a görög és római festészetben jelentkezik. Ezt bizonyítják a legrégebb festészeti emlékek is: a vázák, amforák, csészedíszítések stb. Az utóbbihoz képest természetesen sokkal több történet és miliőt ábrázolnak a különféle falfestmények, a pompeji faliképek: Iphigenia feláldozása, Hylas és a nimfák, Polyphemos és Galateia stb. Történés szempontjából legjellemzőbb az a Pompejiből származó mozaikkép (Philoxenos), amely Nagy Sándornak Dáriussal vívott csatáját mutatja be. A szélesebb miliőábrázolásra viszont ugyancsak egyik-másik pompeji festmény nyújt jellemzően példát. (Helle a tengerbe esik, Utcai kép, Odysseus az alvilágban stb.) Az utolsó kép a miliő hatalmas arányaival: a tenger, rajta a hajó, az előtérben emelkedő tengerparti szikla, amelynek íve alatt Odysseus az alvilág felé halad; a szikla alatt eltörpülő alakok körvonalai, amelyek a nagyszabású miliőben szinte elvesznek, – sok tekintetben emlékeztet a barokkfestmények hatalmas miliő-háttereire.

Az időbeli történés ábrázolásának fejlődéstörténete szempontjából ismét nagyon jellemzőek azok a képzőművészeti alkotások, amelyeket Gregor a középkor és a barokk művészeti

emlékei közül emel ki. A gótika belső tartalmi problémáival ugyan nem kedvezett a tér és időbeli kompozíciók keletkezésének, de a középkori falfestészet, különösen pedig a kódex-diszítóművészet érdekes és jellemző formatörekvéseket mutat. A valenciennesi passió-játékokat ábrázoló miniatúr-festményeken például a művész horizontális kompozícióban határozottan az időbeli történés ábrázolására törekszik. Pillanatról-pillanatra a cselekmény minden egyes fázisát megőrökíti, egészen a keresztre feszítésig. A XIII. századból fennmaradt bibliában 1964 képet találunk. Ezek az egymás mellé helyezett képek fokozatos fejlődésben ábrázolják a cselekmény kialakulását s ennyiben csakugyan emlékeztetnek a filmszalag filmkockáira. A művész a történetet minden egyes képen megismételte, hogy az egymásra következő történéseknek folytonosságot adjon. Ez a szalagszerű ábrázoló mód még napjainkban is gyakran szerepel élclapjainkban. Egymás alá és egymás mellé helyezett rajzokkal illusztrálják a szöveg tartalmát és fejlesztik szemléltetően a komikus, nevetető cselekményt.

A középkor képzőművészeti alkotásai különösen a környezetábrázolás tekintetében követik és mutatják hiven az ember életszemléletében beállott nagy változást. A milióval kapcsolatban mindenekelőtt a festőművészeti alkotásokat kell megemlitenünk. Szembetűnő, hogy a középkori művész alkotását az ember és a vallásos probléma kifejezése tölti be: a közvetlen környezet egy parányi részt se kap a kifejezésben. A középkori ember a maga hétköznapi életében sem tulajdonított fontosságot a miliónek, meg sem látta azt, érthető tehát, hogy művészetében se juttatott neki jelentősebb szerepet. Kevés kivétellel csaknem minden ábrázolásban alakokat vagy arcokat látunk a kép előterében, a milió körülötük teljesen hiányzik vagy nem is jöhet számításba. Azok a diszítések, amelyek a korbéli alkotások egyikén-másikán előfordulnak (Giotto: Joachim a pásztorok között), elmosódnak a háttérben, jelentőségük az alakok arányai mellett el-

enyészik. Giotto képe is szembetűnően fejezi ki a középkori látásmódot, amely abban jutott kifejezésre, hogy alkotásai-ban, a környezet rovására, az embert s annak vallási kérdéseit helyezte előtérbe.

Azok a szellemi és technikai változások, amelyek a mozgókép születését előkészítették s fejlődését előmozdították, csak a XVIII. század második felében kerülnek ugyan az élet felszínére, de a film tartalmi problémái, mint már eddig is láttuk, sokkal korábban jelentkeznek. Két nagyjelentőségű koráramlat: a renaissance és a barokk volt előidézője annak, hogy az ember a XVIII. század második felétől kezdve egyszerre intenzíven vetette magát a mozgókép megoldatlan kérdéseire s hogy megvalósulását most már makacsul és türelmetlenül követelte. Ez a két áramlat készítette elő, növesztette óriásává és tette ellenállhatatlanná a vágyat az emberiségben a miliő és az időbeli történés vizuális kifejezésére. A renaissance a középkorral szemben ismét feltámasztotta és öntudatosította a miliőt, a barokk pedig az időbeli történet, a mozgást, a lendületet, egyszóval az életritmust indította el új fejlődése útján.

A nagy változások csirái legtöbbször már az új kort megelőző események világában születnek meg, azoknak közeledő elmúlása fakasztja ki e változásokat. A középkor fölfelé és befelé forduló tekintete alig vett észre valamit a körülötte lévő érzéki világból. Az ember magasan kiemelkedett a miliőből, lehuny szemmel járt benne s ha mégis megpillantott belőle valamit, amikor kinyílt a szeme, csak a csillagos égboltra nézett, amely teocentrikus világnézetének tárgyiasítása volt. A környezet az ember mellett csak annyi szerepet játszott, mint Giotto említett képén a kiemelkedő emberi alakok mellett a csenevészre stilizált fák, az apró juhok és a papírmásé benyomását keltő játékok.

Az évszázados belső látásnak azután bekövetkezett a reakciója. A renaissance elején a kitágult szempillák és a csodálkozó kimeredő szemek úgy fogadják a felfedezett miliőt,

mint az újszülött az első fénybenyomásokat. Kezdetben az embernek néha még be kellett hunynia a szemét, mert nem tudta elviselni az érzéki világ-csodás szépségeit: aki azonban egyszer hozzászokott a nézéshez és látáshoz, alig tudott betelni vele. A renaissance újból felfedezte a vizuális, érzéki benyomások színeit s olyan extázisra fokozta az értük való rajongást, amilyenre emberi tudomás szerint évezredek óta nem volt példa.

Az emberiség tehát örül, s gyönyörködik a látható világ szépségeiben. Az új ember vizuális érdeklődése és a milió rendkívüli szerepe a korszak művészi alkotásain is visszatükrözik. A feltámadt milió elsősorban a festőművészetben jut kifejezésre. A középkori felfogással ellentétben, az emberi alakok és arcok mellett, már a milió is helyet kap a képen (Fra Filippo Lippi: A Boldogasszony). Az újkori festő a miliónek még akkor is helyet juttat, amikor „a tárgy természeténél fogva alakok vagy arcok foglalják el a kép legnagyobb részét (Botticelli: A Boldogasszony). A kor legtöbb alkotásán azonban lépten-nyomon szélesen kiterjesztett és részletesen kidolgozott természet- vagy környezetábrázolással találkozunk (Tiziano: Égi és földi szerelem), ahol az alakok nem nyomják el azt, hanem arányosan beleilleszkednek (Pesaro-család Boldogasszony-képe), sőt a milió már szervesen vesz részt az életkép ábrázolásában, amelyben az ember és a környezet viszonya rendkívül fontos szerepet játszik (Brueghel: Paraszt-lakodalom).

A középkori ember, aki metafizikai problémáiba merült, befelé és felfelé fordult tekintetével, ha benne élt is az érzéki világ ritmusában, nem sodródott vele, nem élte át, s a legkevésbé sem öntudatosította azt. A renaissance viszont új életre kelti a vizuális érdeklődést és felfedezi a miliót, a barokk pedig tovább fokozza ez utóbbinak a szerepét és hirtelen meggyorsítja azt a ritmust, amely a renaissance zárt formáit és belső nyugalmit csak a korszak vége felé bolygatja meg.

A barokk külső és belső dinamikája jelentkezik e kor képzőművészeti alkotásainak mindegyikén. Éppen ezért nagy tömegével találkozunk az olyan alkotásoknak, amelyek ismét kivételes érdeklődéssel foglalkoznak az időbeli történés kifejezésével. Ez az érdeklődés jut kifejezésre Petrus Nolpe híres rajzsorozatában is, amely Nassaui Lajos gyászmenetét ábrázolja (1647). Ez a sorozat harminc rajzból áll. A rang szerint felvonuló udvari személyek, szolgák és nemesek stb. díszmenete növekvő ritmust érzékeltet. A ritmikus ábrázolási mód adja meg a képsorozat egységét és összefüggését. A képeket sorszámokkal látták el, amelyek ily módon egységes képpé voltak összeállíthatók (rouleau). A táblákból álló és összerakható képsorozatokon kívül nagy számmal maradtak ránk olyan metszetek is, amelyek lineárisan ábrázolják a történetet. A régi formagyakorlatot folytatják tehát, amely az ősi nyomokon visszavezet bennünket a kőkorszak hasonló képzőművészeti alkotásaihoz.

Az időbeli történés ábrázolásával sűrűn találkozunk a barokk-kor festészeti alkotásain is. A festészet kisebb plaszticitással ugyan, de több formai lehetőséggel és szabadsággal nyúlhatott a kérdés megoldásához. Ezúttal csak Watteau „Indulás Kythara”-ba c. képével foglalkozunk. A művész úgy kísérli meg a cselekmény fejlődésének és ritmusának ábrázolását, hogy három egymással összefüggő cselekvénysorozatot örökít meg belőle. Nyilvánvaló tehát, hogy ezúttal is a cselekvénynek fázisonkénti ábrázolásával állunk szemben. Rodin a művészetről folytatott híres beszélgetéseiben részletesen elemzi e képet. A történés a kép jobboldaláról indul ki; itt a férfi odahajol a nőhöz, aki szórakozottan nézegeti legyezőjét. A második csoportban látható, amint a nő elfogadja udvarlója kezét, s az felsegíti őt, a harmadikban a férfi már átölelve viszi magával kedvesét. A kép baloldalán egy, a part felé haladó embercsoportot látunk, egyrésztük már csónakokba szállt stb. Tökéletesebb formaművészettel és fejlettebb techni-

kával megoldva, de a fázisonkénti ábrázolásnak korszerű példája Watteau-nak ez a kompozíciója is.

Most már a barokk-kor miliő-problémáját érintve, meg kell állapítanunk, hogy a renaissance festményein, az emberi alakok mellett arányosan jelentkező miliő a barokk-festménynek szinte uralkodó alkotóeleme lesz. A középkori festészet alkotásainak legnagyobb részében a környezet elvész az alakok mellett, a barokk pedig az ellenkező végletbe csap át: a hatalmas miliőben az ember majdnem eltörpül. (Claude Lorrain: Villa a római Campagnában, Watteau: Indulás Kytharába stb.) Más alkotásokban megint a környezet egymagában is nagyarányúan jelentkezik, mint a kompozíció kizárólagos tárgya, jeléül annak, hogy a barokk-kor emberének életszemléletében milyen nagyjelentőségű helyet foglal el (Ruysdael: Zsidótemető).

Az utolsó évszázadok folyamán, tehát a miliő szerepe az új életforma következtében mindinkább fokozódik. Az ember most már öntudatosan benne él a környezetben, sőt úgy tetszik, mintha már jelentkeznének olyan vonások is, amelyek a miliő elhatalmasodását jelzik. A megnövekedett környezetben az életnek új ritmusa kezdődik, amely ütemével túltesz minden előző korszak lendületén. Egész halványan, alig észrevehető módon, de immár jelentkezik a technikai szellem is, amely majd magával viszi, sodorja az életritmustól elragadott emberiséget. A mechanikai világszemlélet és a barokk gépkultusza, amely ugyan még naivságokban éli ki magát (Kempelen sakk-automatája, a gépember, a zenélő kút stb.) már a technikai élet csápjait mutatja.

## A FILM A KORSZELLEM SODRÁBAN

Az előbbi fejezetben már kiemeltük annak a jelentőségét, hogy a renaissance újból felfedezte az érzéki-vizuális benyomások szépségeit s olyan extázisra emelte az értük való rajongást, amilyenre emberi tudomás szerint évezredek óta nem volt példa. Ám nemcsak a legközelebbi milió támad új életre, hanem egészen új és csodás világrészekről is tudomást szerez az emberiség. Az új találmányok, a távoli miliók megismerésének fokozódó vágya, a meginduló életritmus kalandos utazásokra csábítja az embert. (Amerika, Mexikó, Peru, Brazília stb. felfedezése.) A milió tehát nagymértékben kiszélesedik. A földre vetődött tekintet mohón vágyódik az eddig ismeretlen világrészek után és fáradhatatlanul érdeklődik irántuk. Az idegen milió, a tájak, az emberek, a kultúra, a szokások foglalkoztatják a kortársak képzeletét, amelyet a távoli világrészekről szóló leírások, térképek (Marco Polo térképe, Amerigo Vespucci levele Medici Lorenzóhoz stb.) is izgatnak. Ez a milióéhség a képzelet lázálmaait teremti meg anélkül, hogy a képzelet elvont csapongása kielégítené a szellemet.

A renaissance embere most már *lát*ni akar. Szemével szeretné megismerni és azon keresztül átélni az új világot. A régi ptolemeuszi térképeket egymásután helyesbitik, minduntalan átrajzolják őket, kiegészítik topográfiai adataikat.

Az újkor végétől kezdődőleg különösen a XVIII. század folyamán az élet minden területén meginduló változások a film

tartalmi problémáit is az érdeklődés körébe vonják. Most már rohamosan közeledik az idő, amikor a múltban szétszórta jelentkező tényezők egyesülnek s a mozgóképet a megvalósulásához segítik.

Az újkor tudományos empirizmusa a tudományos gondolkodásnak tekintélyt és tiszteletet szerzett: a tudományos kutatások eredményei pedig megerősítették ezt. Aránylag rövid idő alatt csodálatos felfedezések látnak napvilágot: J. Watt felfedezi a gőzgépet, Jacquard a szövőgépet, Stephenson a gőzmozdonyt, Fulton a gőzhajót. Körülbelül ugyanebben az időben Morse kísérletei nyomán a villamos táviró is napvilágot lát. Csupa olyan új találmány jelenik meg tehát, amely gyökerében változtatja meg a régi életforma törvényeit s egészen új életszemléletet teremt.

A technikai alkotások hamarosan, már a XIX. század közepén, a gyakorlatba is átmennek és forradalmat idéznek elő az ipari életben. Kifejlődik a nagyipar. A termelés és a fogyasztás fokozódik s ez a kereskedelmi-ipari életnek is gyors ütemet diktál. Ehhez a hatalmas méretű technikai életformához nagy tőke is kell. Lassanként a tudomány szelleme s a technika eredményeinek csodálata mellett a tőke hatalma nehezedik az emberiségre és tölti be az egész kort. Természetes, hogy a tőke a termelés fokozása érdekében minden hatalmát latba veti, hogy az ipari és kereskedelmi életben a technikát még intenzívebb cselekvésre sarkalja. Az így kialakult versengés az élet ritmusát most már halálos rohanásba újí.

Ezek a jelenségek az élet minden területén megbolygatják a nyugalmat, a társadalmi életet is nyugtalansággal töltik el, de egyúttal a tömegek önérzetét is felferik. A civilizált világ az egymásra torló háborúk és forradalmak színtere lesz s ezek az események a hétköznapi életet is csupa izgalommal töltik el.

A korszellemben jelentkező dinamizmust szembeűnő módon tükrözi vissza a kor filozófiája. Igaz ugyan, hogy



a filozófia hajdani egyetemes hatása a XIX. században már hanyatlóban van. A vad hajsza közepett a passzív szemlélődés és kontemplatív életszemlélet számára mind kevesebb menedékhely kínálkozik a földön. A korszak embere megveti az értelem öncélú tevékenységét: a nagy filozófusok és gondolkodók már nem ideáljai többé az emberiségnek. Helyükre új bálványok lépnek: a zseniális felfedezők, az ipari és a pénzvilág koronázatlan fejedelmei. Ámde azért a filozófia annak ellenére, hogy sokat veszített hatásából, egyetemes szemléletével továbbra is híven ábrázolja az új életformát. Comte pozitivista filozófiája erőteljesen szembe fordul a század közepén amúgy is hanyatló metafizikai szemlélettel. Spencernél határozottan jelentkezik az evolúció gondolata s híven adja vissza az utolsó évtizedek életritmusát, különösen a technikai élet hatását. A fejlődés gondolata lesz tehát az előző század antropocentrikus világnézetével szemben a XIX. század egyik vezéreszméje. Az ember belekerül a milióbe s vele együtt a fejlődés és történelem ritmusába. Ez a gondolat jelentkezik az ember és a technika alkotásainak viszonyában (A. Smith), Az élőlények szervezetére vonatkozó természettudományos vizsgálódásokban (Milne Edwards).

Ez a gondolat ölt testet Taine életszemléletében is, karöltve a milió-elmélettel, amely nála jelentkezik első ízben öntudatosan, korszakos formájában megfogalmazva. A faji sajátosságok és az időpont jelentősége mellett Taine erősen hangsúlyozza a milió fontosságát. Az ember nem egyedül uralkodik az életen, hatalmas milió veszi körül: embertársak, társadalmi viszonyok, kultúra és civilizáció, azután természeti adottságok, éghajlat, stb., az életforma kialakulásában mindezek döntő szerepet játszanak. Taine elméletének vannak túlzásai, ezek azonban, éppen felfogásának elfogadható tényezői alapján, korára ugyanolyan jellemzőek, mint egyéniségére. A fejlődés gondolata mellett a környezet is óriási jelentőséget nyer az új életszemlélet kialakulásában.

Az embernek és a milliónek a viszonya, amely Taine történet- és művészetszemléletében oly plasztikusan domborodik ki, Darwinnál hasonló erővel jelentkezik. Munkáiban „a létért való küzdelemről”, a „természet háborújáról”, az „életkörülmények közvetett vagy közvetlen befolyásáról” beszél. Elméletében azonban a környezet és az élőlény viszonya mellett a fejlődés gondolata is erősen szóhoz jut.

Míg Darwin ezeket a korszerű kérdéseket a biológia és a természettudomány módszerével igyekszik megközelíteni, addig Dilthey, a szellemtörténész, a pszichológia segítségével keres rájuk feleletet. Egyik előadásában (1886) azt fejtegeti, hogy az emberi élet az egyéniség és a milió folytonos egymásrahatásából alakul ki. „Az állandó kölcsönhatás a saját életünk és a környezet között, amelyben lélekzik, cselekszik és szenved az ember, – ez a mi életünk.”

A környezet és a fejlődés gondolatának klasszikus szintézisét Bergson filozófiai rendszerében találjuk meg. A „Teremtő fejlődés” c. műve ennek a gondolatnak legjellemzőbb megnyilvánulása. Az ember, aki valamikor magasan kiemelkedett miliójéből, Bergsonnál már tökéletesen beleolvad abba s vele együtt soha meg nem szűnő mozgással és ritmussal siet a fejlődés végcélja felé. Bergson filozófiája öntudatosan utal az új életszemlélet jelenlétére. Filozófiája nyomán már „nem érezzük magunkat elszigetelten a természetben, amelyen uralkodunk ... Minden élő egymásba fogódzik.” Nyugvópont nincs, „... a valóság örökös alakulásként jelent meg előttünk” s „... mindenütt, ahol valami él, van valami rovas, ahová az idő beírja magát” – írja a „Teremtő fejlődésben.

John Devey, az amerikai filozófiának egyik eredeti képviselője, ugyancsak ennek a két gondolatnak a hirdetője. Filozófiájában a fejlődés eszméjét a dolgoknak a környezettel való összefüggésében magyarázza. Egyén és milió szoros kapcsolatban áll: egymást alakítja és formálja.

Ezek után már nem kell részletesebben utalnunk arra, hogy a XIX. század második felében a realizmus, később a

naturalizmus a művészetek minden területén, de különösen az irodalomban, a miliórajzot mennyire kiszélesítette, s hogy pl. a tudományos élet más területein: az irodalomtörténetben a „tájszemlélet” és a nyelvtörténetben a különféle nyelvterületeken a hangváltozásokkal kapcsolatban a milió (hegyvidék, síkság stb.), mint alakító tényező, milyen rendkívüli szerephez jutott.

A korszakos változások következményeiként a kor filozófiája ime világosan szemlélteti, hogyan fordul az emberiség érdeklődése a film két tartalmi problémája: az ember és a milió, azután a fejlődés és történes viszonya felé.

A technika korszerű jelentkezése azonban nemcsak az életritmust gyorsítja meg, hanem mélyen belenyúl a társadalmak történelmi rétegeződéseibe is és mintegy felszántja azokat. A technikának egyik óriási tette éppen az, hogy kiemeli és szerephez juttatja az élet szinpadán az eddig ismeretlen tömegeket. Az ipari központokat és városokat máról holnapra roppant tömegek árasztják el. Helyesen jegyzi meg Jaspers: „A technika és a tömeg egymást hívták életre”. A fokozott termelés mind nagyobb tömegeket állít a technika szolgálatába, viszont a tömegek ellátása a technika fokozott fejlődését mozdítja elő. Ennek a kölcsönhatásnak tulajdonítható egyrészt, hogy alig száz esztendő alatt az emberiség lélekszáma 800-ról 1800 millióra emelkedett. Az alulról feltörekvő tömegek azután nemcsak hogy szerepet követelnek a század forradalmi kísérleteinek lezajlása után a politikai életben, hanem magukkal hozzák *ősi*, természeti adottságukat: *a vizualizációt*.

A primitív társadalmak életszemléletének vizsgálatakor láttuk már, hogy milyen nagy szerepet játszott gondolkodásukban, megismerési törekvéseikben és kifejezési formáikban a vizuális érzéki elem.

Természetes tehát, hogy a renaissance óta fokozódó vizuális érdeklődés az alacsony társadalmi osztályok felbuklásával kiszélesedik. E törekvéseket még inkább táplálja az új polgári rend meggazdagodása, amely az általános anyagi jó-

létben arra törekszik, hogy a szem érzéki követeléseit elérje és megvalósítsa. Így válik a renaissance kiváltságos és zárt kultúrrétegeinek képviselőiben jelentkező vizuális érdeklődés általánossá és tömegjelenséggé. A szemléletnek ez az érzéki, vizuális beállítottsága valóban diadalmaskodik és érvényre jut az új korszak számos megnyilatkozásában. Így elsősorban uralkodó szerepet játszik a modern tömegember hétköznapi életének legapróbb megnyilatkozásaiban: a társadalmi szokásokban, a divatban stb.

Ennek a vizuális érdeklődésnek enged teret a múlt század vége óta rohamosan fejlődő lap- és folyóiratkiadás is, amely a vizuális érdeklődés hatására mindinkább az illusztráció felé fejlődik. A képesfolyóiratok száma szaporodik. Lassanként a napilapok is képes mellékleteket csatolnak kiadványaikhoz. Eleinte csak vasárnaponként kedveznek a nagyközönség óhajának, később már naponként találkozunk az aktuális eseményeket kísérő illusztrációkkal, sőt ma már az újság maga is mind nagyobb mértékben nyitja meg hasábjait a vizuális érdeklődésnek. Ugyancsak a közönségnek erre a szemléletére reagál a reklám technikája, amikor fokozott arányban igyekszik a közönség érdeklődését vizuális úton befolyásolni. A nagyvárosok reklámjainak fényzuhataga és raffinált színpompás képadata szinte teljes mértékben ennek a célnak a szolgálatában áll. Az amatőrök milliói átveszik a szakember kezéből az alig néhány évtizeddel ezelőtt feltalált fényképezőgépet is: népes közösségek, gyűjteményes fényképkiallítások, futóversenyek és folyóiratok stb. igazolják e vizuális szenvedély méreteit. Színpadi kultúránkban is a szemléleti-érzéki elem jutott ebben az évtizedben elsőrendű szerephez: a környezet, a kosztümök, a tánc, a megvilágítás, a ritmus, stb., általában a képszerűség, a szem uralma. (V. ö. J. Gregor.)

A vizualitás térhódítása azonban korántsem volt csak a tömeghisztéria korszerű megnyilatkozása. A renaissance óta növekvő vizuális érdeklődés, mint uralkodó kulturális folyamat, a tömegektől függetlenül a magasabb értelmiségi rétegek-

ben is öntudatosodik már a legújabb korban. Ezzel párhuzamosan a korszak gondolkodói előtt mindinkább világossá lesznek a nyelvi kifejezés hátrányai. Már Kant megállapítja, hogy bár a nyelv éppen auditív természeténél fogva alkalmas az elvont fogalmi jelölésre, de ugyanezen oknál fogva rámutat arra is, hogy a hallás a tárgyak érzéki alakjait nem tudja közvetíteni. Később mind gyakrabban jelentkezik az a felfogás, hogy ha a nyelvet csupán a megismerés és annak közvetítése szempontjából tekintenők, akkor nagyon elégtelen eszköznek bizonyulna. (V. ö. O. Erdmann.)

E felfogás lassanként a tudomány minden területén, de legszembetűnőbben az oktatásban érvényesül, ahol a vizuális elemek: a rajz, a szemléltető eszközök stb. mind jelentősebb szerephez jutnak. Így találkozik a különféle társadalmi és műveltségi rétegek érdeklődése, amely most már nemcsak korszerűen és szétszórta, de a maga összességében is áhítozik egy egyetemes, vizuális kifejezési eszköz után.

## A LATERNA MAGIKÁTÓL A MOZGÓKÉPIG

A mult század közepétáján a filmet előkészítő összes tényezők szerencsésen összetalálkoztak. A film életében olv jelentős tartalmi motívumok: a milió és az ember viszonya, valamint az időbeli történés az új életforma keretei között most már teljes határozottsággal kibontakoznak. Másfelől az összes korszerű tényezők közrejátszanak abban, hogy a formai törekvések megvalósulását előmozdítsák. Ilyen körülmények között természetesnek látszik, hogy a milió és az ember viszonya, valamint az időbeli történés kifejezése utáni vágy minden eddigi megnyilatkozásnál intenzivebb formagyakorlatot teremt meg a képzőművészeti alkotásokon. Ezeken azonban hiába keressük e nagyfokú érdeklődés nyomait.

Az időbeli történés vizuális kifejezési vágya, amely a történelmen keresztül főként a képzőművészet területén keres magának vizuális megnyilatkozási formát, most egyszerre letér a hagyományos útról, hogy egészen új területen bukkanjon fel.

Az anyag legyőzéséért folytatott meddő küzdelmet azonban nemcsak mi látjuk az idők távlatából, hanem az emberiség valóban át is élte azt.

A képzőművészetek története azt bizonyítja, hogy a maguk formalehetőségein belül tökéletesen kifejezték az embernek a környezethez való viszonyát és az időbeli történést, de végső elemzésben mégsem oldották meg ezeket a kérdéseket.

A fejlődésnek egy újabb szerencsés találkozása volt, hogy amikor a kifejezés vágya a legnagyobb erővel jelentkezett az

emberben, akkor toppant a nyugtalanul kutató értelem elé a kor nagy ígéretét jelentő technika. Az egész század tőle várja az időbeli történet vizuális kifejezésének megoldását s a technika e várakozásnak csakugyan megfelel: legyőzi az anyag évezredes ellenállását.

A század folyamán csakugyan egész sereg kísérlettel találkozzunk, s ezek kivétel nélkül a probléma technikai megoldására törekedtek. A mozgókép technikai és fiziológiai nyomait különben már korábban is megtaláljuk. Ezek a nyomok azonban csak a mozgókép egyes részletproblémáihoz vezetnek vissza bennünket, amelyek mint elszigetelt jelenségek, feltűnnek, de csakhamar elvesznek a feledésben. Csak az összes alakító tényezőket ismerő XIX-ik század veszi észre azután ezeknek összefüggéseit.

Már az ókor is ismerte az emberi szemnek azt a fiziológiai tulajdonságát, hogy a fénybenyomásokat több-kevesebb ideig azután is megőrzi, amikor az inger megszűnik, s hogy a gyors egymásutánban következő benyomások összeolvadnak és mint mozgó kép tűnnek fel az emberi szemnek. A mozgás illúzióját igen érdekes módon írja le már Titus Lucretius Carus egy tankölteményében (*De rerum natura*). A negyedik könyvben a költő Epikuros képteoriájával kapcsolatban a tárgyak külsejéről leváló finom „képvázak”-ról beszél, majd az álomban megjelenő képek mozgásának magyarázatát adja. Az álom csodálatos voltáról beszélve kifejti, hogy nemcsak azok jelennek meg álunkban, kikkel nappal érintkezünk, s akik környezetünket alkotják, hanem a holtak is. Sok év múltán feltűnik egy-egy kedves hozzátartozónk alakja: nemcsak megjelenik, hanem mozog is! Miképpen lehetséges ez? A tárgyról apró „képvázak”, „vékonyka alakzatú képek” válnak le, – adja meg a választ Lucretius – amelyek „. . . a testek külsejéről leszakasztott kártyákként szoktak szanaszét röpdösni a légben”. Ezek óriási számban, gyors egymásutánban jelennek meg előttünk, ébren és álomban egyaránt.

*S így nem csoda, hogyha mozognak a képek.  
S módosan illegetik karukat s más tagjokat is mind,  
Mint ezt álmunkban láttatnak tenni a képek.  
Mert, mikor egy elenyész s jön másik utána egész mái  
Helyzetben, úgy tetszik, amaz mozdul ki helyéből.*

Íme, itt van a mozgás illúziójának magyarázata: „Tudni való, ennek sebesen kell mennie véghez ... Így a csalódás töribe önként bonyolódunk”. Megtaláljuk itt tehát a mozgás magyarázatának majdnem valamennyi tényezőjét: az egyes képeket, amelyek sűrűn válnak le a tárgyakról s gyors egymásutánban, sebesen vonulnak el előttünk s ezzel a mozgás illúzióját keltik.

A mozgás egyetemes törvényei későbbi korszakok nagy gondolkodóit is foglalkoztatják (Ptolemaeus, Leonardo da Vinci, Kopernikus, Newton stb.), de a mozgóképpel kapcsolatban jelentkező újabb adat csak a XVII. század közepén kerül elő. Ekkor jelenik meg A. Kircher leírásában a „laterna magica” (sokan feltalálását is az ő nevéhez fűzik), amely a vetítés gondolatát mérföldekkal vihette volna előre a megvalósulás felé, ha a találmány gyakorlati hatása egyenlő lett volna annak elméleti jelentőségével. A barokk-kor is nagy érdeklődést mutat a gépszerű mozgás iránt, de csak a XIX. század elején indul meg a gyors kialakulás üteme.

Már 1825 táján megjelenik a biedermeier-kor thaumotropja, amely mindkét oldalán festett, forgatható korongból állott. Egyik oldalára rendszerint repülő madarat, a másikra pedig kalitkát rajzoltak s a gyors forgatás következtében úgy tetszett, mintha a madár a kalitkába repült volna. A thaumotrop a korszak egyik igen kedvelt és elterjedt játékszere volt. Joseph Antoine Ferdinand Plateau 1829-ben leírja a „phantoskope”-ot, amely ugyancsak egy forgatható kifestett korongból állott, szélein lyukakkal, amelyeken átpillantva a néző az eléje helyezett tükörben az összefutó képeket szemlélhette.

Stampfer 1832-ben elkészíti a „stroboscopot”. A tengelye körül forgatható henger belsejében különböző mozgásfáziso-



kat ábrázoló képeket helyezett el, amelyek forgatás közben a henger felületén lévő réseken át nézve mozogni látszottak. A „Schlitztrommel”, vagy a Hoerner által említett zoëtrop, amelyet „élőkeréknek” ill. „életkeréknek” (Lebensrad) is neveztek, lényegében hasonló szerkezetű volt. E sokféle szerkezet között a különbség sokszor csak annyi, hogy míg az egyikben tükör segítségével figyelték a mozgó alakokat, addig a másikban közvetlenül szemlélték az egyes mozgásfázisokat ábrázoló képeket. A „zoetrop”-nak nevezett gépezetnek már az az előnye is megvolt, hogy a nyílások elhelyezése annak használatát több személy számára is lehetővé tette. A későbbi „praxinoskop” és az osztrák Franz v. Uchatius „Phänakistoskop”-ja jóval később jelent meg, de különösebb és lényegesebb változást egyikük sem hozott. Meg kell azonban még említenünk az Európában és Amerikában nagyon elterjedt „mutoskop”-ot, amely talán éppen egyszerű szerkezete miatt igen sokáig volt népszerű s csak a film életének első éveiben tűnt el. A mutoskop lényege az volt, hogy könyvalakba kötött kartonlapra fejlődő mozgásfázisok alakjában összefüggő történéseket rajzoltak. A könyvet balkézbe fogták, a jobbal pedig gyorsan végigpergették a lapokat. A könyvet rendszerint kis alakban készítették, ami lehetővé tette, hogy zsebben is hordozzák; innen kapta „zsebmozgó” nevét. A „zsebmozgó” kedvelt játékszer volt a felnőttek társaságában, sőt sokszor csak azokéban, mert kéteserkölcsű üzletemberek az erotika szolgálatába állították és az érzéki csábítás eszközüvé tették. A mutoskop mindenestre erkölcsi tekintetben előfutárja volt olyan filmeknek, amelyek a cenzúrának és a rendőrségnek okoznak később sok gondot. A mutoskop csak mechanikai tökéletesítése volt a zsebmozgónak, amennyiben a kartonlapok forgatása motorikus úton történt.

Ezeket a találmányokat azonban korántsem tekinthetjük csupán játékszereknek, mert hiszen nagyrészüket komoly törekvések hozták létre, feltalálóik sorában sokszor jönevű tudósokat, fizikusokat stb. találunk.

Ha összegezzük e kísérletek eredményeit, közös jegyként állapíthatjuk meg róluk, hogy alapjuk még a grafikus ábrázolás volt. [Később a grafikus-elemet a fényképezéssel karöltve ismét felújítják a népszerű rajzos trükkfilmekben. (Walt Disney.)] A fényképezés feltalálása adta meg a végső lökést a fejlődésnek. Több erre vonatkozó sikertelen kísérlet után Edward Muybridge, kaliforniai amatőr fényképész ér el komolyabb eredményeket (1877). Több egymás mellé állított fényképezőgép segítségével futó lovakat fényképezett le  $\frac{1}{25}$  másodperc időközben. Sikerült tehát ezen a módon olyan mozgásfázisokat lefényképezve egymás mellé állítania, amelyek a teljes mozgás illúzióját keltették. Nyilvánvaló, hogy a kísérlet eredménye kezdetleges volt, de e próbálkozás alapötlete már helyes irányba terelte a fejlődést. Muybridge rendszerét Ottmar Anschütz (1885) tökéletesítette, aki a felvételek számát szaporította s a technikai alapfeltételek tökéletesebb kihasználásával élesebb és világosabb képeket készített.

Jansson, Le Prince és Jenkins kísérletei nem hoznak lényegesebb változást az eddig elért eredmények területén, de Marey francia fizikus már közelebb jut a célhoz: ő találta fel a „fotografáló puskát”. Ennek segítségével 12 felvételt készíthetett, de ez a módszer elégtelen volt megfelelő számú mozgásfázis megrögzítésére.

A fejlődést azonban most már nem lehetett feltartóztatni. A kísérletezők száma rohamosan szaporodik s a beteljesedés pillanata közeledik: a Friese-Green-féle cellulóztekercs az első döntő eredmény abban az irányban, hogy a mozgásban lévő tárgyról megfelelő számú felvétel készítése lehetővé váljék. A két orsón le- és felgombolyodó cellulózszalagon már tíz felvételt készíthettek egy másodperc alatt. Ezzel nagy általánosságban adva voltak a technikai előfeltételek. Edison feltalálja a perforált filmszalagot, amely lehetővé teszi az egyenletes továbbmozgást és előmozdítja a felvételek technikai precizitását. Az ő „kinetograph”-ja az utolsó állomás a Lumière-testvérek kísérletei előtt.

A Lumière-testvérek „cinématographe”-ja hosszú kísérletezéseknek eredményeit foglalja magában. Az első nyilvános előadást 1895. dec. 28-án egy párizsi helyiségben rendezik. Néhány hét múlva a kinematográf megjelenik a lyoni vásáron a nagy tömegek előtt és bemutatkozása fényesen sikerül.

A Lumière-testvérek kinematografja azonban – mondhatnók – szinte csak egyoldalú megvalósulása volt a vizuális - érzéki kifejezési vágy technikai megvalósulásának. Szükség volt egy vetítőkészülékre is, hogy a lefotografált képeket életteljes mozgásban jelenítsék meg a szemlélők előtt. Ennek a feladatnak megoldási kísérleteit, természetesen primitív formában láttuk már a Horner által leírt zoëtropban. Anschütz, Uchatius stb. kísérletei tulajdonképpen a már régen ismert vetítőkészülék, a laterna mágica alapelveiből indultak ki, amelyek a vetítés összes lényeges feltételeit magukban foglalták. Ezen az úton haladva tehát nem ütközött nagy nehézségbe, hogy a technika a mai értelemben vett s a Lumière-testvérek által is használt vetítőgép megalkotásához eljusson.

A mozgókép ilyen módon, valamennyi technikai előfeltétellel birtokában készen állott ahhoz, hogy néhány évtized alatt olyan káprázatos pályát fusson be, amely minden emberi képzeletet felülmúl.

## A NÉMAFILM

1895. december 28-án a Boulevard des Capucines 14. szám alatti ház egyik helyiségében mutatták be a Lumière-testvérek elsőizben kísérleteik eredményét a közönségnek. A film első nyilvános szereplésének döntő hatását misem bizonyítja jobban, mint az, hogy néhány hónap múlva már a vásárokat járja a „Cinématographe”. Itt találkozunk első közönségével.

A találmány elsősége körül persze hamarosan kifejlődtek a viták. Amikor az új találmány óriási jelentősége mutatkozni kezdett, mások is jelentkeztek az elsőség pálmájáért. Nem minden alap nélkül. A Lumière-testvérek kísérleteivel egyidőben Max és Emil Skladanowszky, a berlini „Wintergarten” mulató varieté-műsorán (1895 november 1-én) már összefüggő programot adtak nagyobb közönség előtt. Jelentkezett az elsőség babérjáért Jenkins is, aki már 1892-ben mutat be saját gépével mozgó képeket, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül Edison „Kinetograph”-ját, illetőleg „Kinetoskop”-ját s Marey „Chronograph”-ját sem, amelyek időben megelőzték a Lumière-testvérek korszakalkotó találmányát.

A filmélet története mégis a Lumière-testvérek nevével kezdődik. A gép, amelyet elsőizben használtak, az előzmények szerencsés találkozásában fogant és az úttörők kísérletezései- nek volt gyakorlati és tökéletesebb kivitele. Jelentőségüket méginkább hangsúlyozza az a tény, hogy az új találmányt ők hozzák soha meg nem szűnő kapcsolatba a közönséggel s hogy ezt a kapcsolatot éppen ők mélyítették el és terjesztették ki. Lumière-ék körül jelentkezik az első tőkecsoport is s így a

film ipari, gazdasági életét kezdetleges formák között ugyan, de mégis ők indítják meg.

A múlt század utolsó éveitől kezdve a kilencszázas évek elejéig a film, illetőleg a mozgókép a legkétesebb környezetben tengődik. Az országos vásárok sátrai között, harmadrendű kabarak vagy kávéházak műsortöltelékeként tűnik fel, vagy a nagyvárosi ligetek mutatványos bódéiban húzódik meg. Egyelőre még csak technikai újdonsága az, ami leköti a közönség figyelmét. A vásznon vagy a falon mozgó alakok pusztán mozgásukkal is nagy érdeklődést keltenek. Ebből a szempontból érdekes megfigyelnünk a berlini Wintergarten műsorát. A műsor nyilvánvalóan mutatja, hogy minden szem a mozgás és a történet kifejezési módjára irányította figyelmét. A Wintergarten közönsége először a diszörtség felvonulását látta az Unter den Lindenen, majd egy kisleány táncoló alakja tűnt fel előttük, végül egy férfi s egy kenguru boxmérkőzése szórakoztatta az ámulókat (V. ö. H. Taussig). Ezek az első mozgóképek természetesen kezdetleges technikával készültek, meglehetősen lemosódott felvételek voltak, amelyeknek folytonosságát és mozgásütemét zökkenők zavarták. A kezdetleges film történetének talán legérdekesebb fejezete, hogy miképpen terjed el a mozgókép máról holnapra a világ minden részében s hogy aránylag milyen könnyedén győzi le e rövid idő alatt a megindulás nehézségeit.

A film első szárnypróbálgatásának idején jövő sorsának irányítását az európai népek tartják kezükben: a franciák, az olaszok, a dánok, a svédek és a németek. A film gazdasági lehetőségeit elsősorban a franciák ismerik fel s így több mint egy évtizedig a francia filmgyártás uralkodik a világpiacon. A Lumière-testvérek sikerei nyomán már 1898-ban megalakul az első francia tőkecsoport (a Pathé-Frères) egymillió frank alaptőkével, amelynek csakhamar versenytársa lesz Leon Gaumont. A Pathé 1907-ben már hatmillió, a világháborút közvetlenül megelőző években pedig 30 millió alaptőkével dolgozik. A Gaumont cég bejegyzett alaptőkéje 1906-ban 25 millió

frank, de ezt hat év múlva már kétszeresére kell emelni. Ugyancsak ekkor alakul az Éclair vállalat is, amely  $1\frac{1}{4}$  millió frank alaptőkével indítja meg a filmgyártást. Az első olasz filmvállalat egymillió lírával indul (Ciné); s olyan lendülettel tör előre, hogy 1912-ben már közel négy millióra kell az alaptőkét emelni (C. Moreck).

A kezdeti francia film szórakoztató jellegű. Amikor 1907-ben megalakult a Film d'Art vállalat, az a törekvés lesz uralkodóvá a francia filmgyártásban, hogy a filmet lehetőleg minél közelebb hozzák a színpadhoz. Ennek a törekvésnek téves voltát csak a háború első évében ismerik fel. Mégis a Max Linder megalkotta filmvígjáték válik itt azzá a típusá, amely & fejlődést helyes irányba tereli.

A francia film első korszakának művészi szempontból is érdemes alkotásai: L'Assasinat d'Henry III. (III. Henrik meggyilkolása), „La vie de Judas” (Judas élete), „Mort d'Ulysse” (Ulysses halála). Ekkor tűnnek fel Max Linder mellett Léonce Perret, Rigadin, Susanne Grandais, a nagy sztárszínésznő és Ivonne Le Bret, az amerikai film karcsú és szőke sztárjainak előhírnöke (Boisyvon). A kezdő korszak művészi értékű némafilmjét az olasz Itala valószínűleg a „Cabiria”-val (1912). Ezzel a filmmel az olaszok mutatták meg első ízben a némafilm teljesítő képességének határait. A filmgyártás terén 1918-ig valóban Olaszország vezet: ekkor már 22 vállalat foglalkozik „forgatással”, a műtermekben éjjel-nappal folyik a munka (E. Ghione). A század első éveiben az északi államok is megjelennek a filmpiacon. A franciák és az olaszok mellett a dán és a svéd vállalatok gyártmányai örvendenek keresletnek. A legjelentékenyebb dán vállalatok sorában meg kell említenünk a Nordisk-társaságot, amely 1908-ban  $\frac{1}{2}$  millió márka alaptőkével kezdi a filmgyártást.

Az angol tőke aránylag későn kapcsolódik bele a nemzetközi filmgyártás terén megindult versenybe. Az első angol filmvállalkozás 1910-ben alakul „Cinematograph Theaters Investment Trust Ltd” néven 50 ezer fontsterling alaptőkével,

később pedig a jelentékenyebb „Provinciai Cinematograph Theaters Company Ltd” 100.000 fontsterling alaptőkével.

A német filmgyártás a Pagu-konzern megalakulásával kezdődik (1910), amelynek saját színházai vannak: 1913-ban hat, 1914-ben 20 filmszínháza (az Unio-színházak). A Pagu 1913-ban már saját filmgyárat állít fel Berlin-Tempelhofban, 1914-ben pedig saját gyárában vetítőkészülékeket és egyéb technikai berendezéseket készít. A háború alatt (1916) állami támogatással megalakul a Deutsche Lichtbildgesellschaft (Deulig), 1918 elején alakul meg az Universum Film A. G. (UFA) 25 milliós alaptőkével. Ez utóbbi mindmáig a világ egyik legnagyobb filmvállalata. Németország csak a háború befejezésével ugrik igazán az európai filmgyártás élére, bár a háború alatti elszigeteltség a német filmgyártást is nagyon fellendíti. Ezt az előretörést a Madame Dubarry sikere indítja el, főszerepében Pola Negri-vel. A német konkurencia lassan olyan erős, hogy az olasz filmgyártás legkiválóbb művészeit is magához csábítja. A német mellett jelentkező amerikai konkurencia végkép megszünteti azután az olasz filmhegemóniát, annál is inkább, mert az olasz tőke egyszerre visszavonul a filmüzlettől.

Az amerikai filmgyártás karrierje talán a legváltozatosabb és olyan kiméletlen harc kíséri útját, amely mélyen belevilágít ennek a csodálatos találmánynak szinte minden erkölcsi korlátot megdöntő belső életébe. Az első említésre méltó amerikai filmvállalatok 1897-ben alakulnak meg: a Vitascope, az Edison Projecting Kineoscope (mindkettő Edisoné) és a Biograph. Nyomukban gombamódra szaporodnak az egymással gyilkos versenyre kelő társaságok. (Az egymással szemben álló társaságok stúdióit fegyveres alkalmazottak serege védi a kölcsönös támadás ellen. Edison például egész detektívgárdát tartott a konkurens cégek szemmeltartására.) A vállalkozókedv hatalmas lendületét, amellyel az amerikai kereskedelem és ipar bekapcsolódik a filmüzletbe, éppen az a késhegyig menő küzdelem bizonyítja, amelyet Edison vállalatai és az

International Film, a Webster and Khun, a Simon Lubin stb. vállalatok vívtak egymással. A küzdelem hevességére jellemző, hogy még az amerikai szenátust is belevonták s hogy 1897-1906 között az amerikai törvényszékek már 502 mozi-ügyben hoztak ítéletet. Pedig még csak a fejlődés első éveiben vagyunk!

A versenyre kelt tőke beáramlása a filmélet területére, másrészt ennek az új találmánynak rendkívüli hatása megteremtí a filmgyártás első nemzetközi kapcsolatait. Az amerikai kölcsönző és az európai gyártócégek között a század első éveiben létesülnek az első nagyszabású üzleti kapcsolatok, amelyek a trösztök kialakulására vezetnek. Így a Pathé-testvérek megalakítják az American Moving Picture Trust-öt, amelynek érdekkörébe a Gaumont, Edison, Eclipse, Urban és a Radios cégeket vonják be. Az üzleti hegemoniát azonban csakhamar meg kell osztaniok, a „Manufactures Association” néven alakult „ellentröszttel”, amely a Cines, az Eclair és a Lux vállalatokat egyesíti magában.

Magán az amerikai filmpiacon is hasonló folyamat indul meg. William Kennedy megalapítja a Biograph-trusztöt, amely nyílt harcot indít Edisonék csoportja ellen. A harc 1908-ban „békeszerződéssel” végződik a Biograph, az Edison és a Pathé vállalatok között; a háromból a Motion Picture Patents Co alakul ki. Edison tehát felülmarad és ráveti magát az „Independent”, azaz a „független” trösztre, amely külföldről becsempészett és páncélszekrényekben védett felvevőkészülékekkel dolgozik, hogy ily módon kivonja magát Edisonék „hűbérurasága” alól. A küzdelem igazi oka természetesen a profit és a piac, Edison azonban, „szabadalmi kihágások” jelszavával próbálja leteríteni versenytársait. Edison detektívjei behatolnak mindenhová és sokszor valósággal „futásra kényszerítik” a kisebb vállalatokat. Feladatuk, hogy a becsempészett Pathé-gépekkel dolgozó vállalatokat kikutassák és letörjék. Ezzel a kiméretlen módszerrel dönti meg Edison a Bison Picture-t és az Actophone Co-t is.



Edison „háborúja” az Independent-Trust ellen kilenc évig tart s azzal végződik, hogy sikerül kieroszakolnia, hogy az amerikai bíróság a tröszt „csempészett” felvevőgépjének megsemmisítését rendelje el, ami természetesen az ellenfél bukását is jelenti. A profitra éhes trösztök küzdelme azonban már nem tudja korlátok között tartani a rohamos fejlődést. Új vállalkozók jelentkeznek s a tőke és a technikai felkészültség növekvő erejével vetik magukat a harcba. E zűrzavarban jelentkezik Zukor Adolf (1903), a magyarországi származású, csikágói szörmekereskedő, aki Marcus Loew-vel szövetkezik és megalapítja a Famous Players Corporationt, amelybe a Lasky Co, majd Warner is beolvad. Rendezőjük a híres Cecil B. de Mille. Ebből a társaságból alakul ki a Paramount-vállalat. Ekkor jelentkeznek az első, ma is ismert amerikai film sztárok: Mary Pickford, a Gish-nővérek és Griffith, A későbbi nagy rendező. Edison sztárjai jórészt a színpad világból kerülnek ki, elsőnek: Maurice Costello. Ekkor indulnak el pályájukon egymásután a ma is ismert, nagy amerikai filmvállalkozók is. S. Goldwyn és K. Leammle, az egykori ruhakereskedő, a négy Warner-testvér, akiknek előbb még szódavíz-, cipő- és kerékpárüzletük, illetőleg javítóműhelyük volt. A magyarországi bevándorlók sorából emelkedik ki ezen a pályán W. Fox.

A technika és a tőke túlerejével jelentkező Amerika a filmélet kifejlődését már a háború kitörésekor óriási arányokra növeli. A fejlődés ütemét s a film növekvő népszerűségét a filmszínházak gyors szaporodása jelzi.

Az első amerikai állandó filmszínház 1902-ben nyílik meg Los-Angeles-ben (Electric Theatre), kevéssel utóbb New-York-ban a Fifth Avenue egyik mellékutcájában 200 férőhellyel. Addig a film csupán a „music hallok” műsorának egyik függvénye volt, mint ahogy Európában is a vándorcirkuszok ponyvái alatt tűnik fel. Az U. S. A. területén 1910-ben már 9500 mozi működik, 1912-ben pedig már 13 ezer! Közönségben sem volt hiány. Az emberek tolongva tódultak az új csoda lá-

tására: a film vizuális kifejezési egyetemessége és kollektív ereje már itt is megmutatta jelentőségét. Különösen döntő hatással volt a film Amerika különböző nyelvű bevándorolt tömegeire, amelyeknek vizualitása a mozgóképben megtalálta a könnyen megérthető közös „nyelvet”. Ez a közönség keveset törődött a film belső életével, a mögötte zajló botrányokkal, az erkölcstelenségig szélsőséges versennyel és általában a filmmorálnak a filmen való jelentkezésével. Az újságok későn fedezik föl a filmet: a filmkritika is későn jelentkezik, de az események elfajulása, a filmmorál süllyedése viharos megbotránykozást kelt bizonyos körökben, amelyeknek a kezdet első korában művészi követelményeket támasztani a filmmel szemben nem jut ugyan eszükbe, erkölcsi aggályaikat azonban annál nyomatékosabban hangoztatják. A Chicago Tribune már 1909 elején éles hangon követeli a filmcenzurát; igaz, hogy ennek a követelésnek egyelőre inkább filmellenes, mint erkölcs-védelmi éle van. Illinois államban 1910-ben, Pennsylvaniában 1911-ben, Kansasban 1913-ban, Maryland államban pedig 1916-ban kimondják a kötelező filmcenzurát. (F. Pisani, R. Fülöp Miller stb.)

A filmcenzúra Európában csak a háború után jelenik meg és alakul ki végleges formában. Helyenkint és időnkint addig is beavatkozott a hatóság a film életébe, de ez a beavatkozás nem volt több egyszerű rendőri ténykedésnél. A háború után az elsők között Németország intézményesíti a filmcenzurát, az 1920 május 12-i ú. n. Reichslichtspielgesetz-el. Nálunk még 1918-ban elrendelik a filmek cenzúráját, de csak 1920-ban alakul meg a cenzúrabizottság, amelyet 1925-ben rendeletileg Mozgóképvizsgáló Bizottsággá szerveznek át.

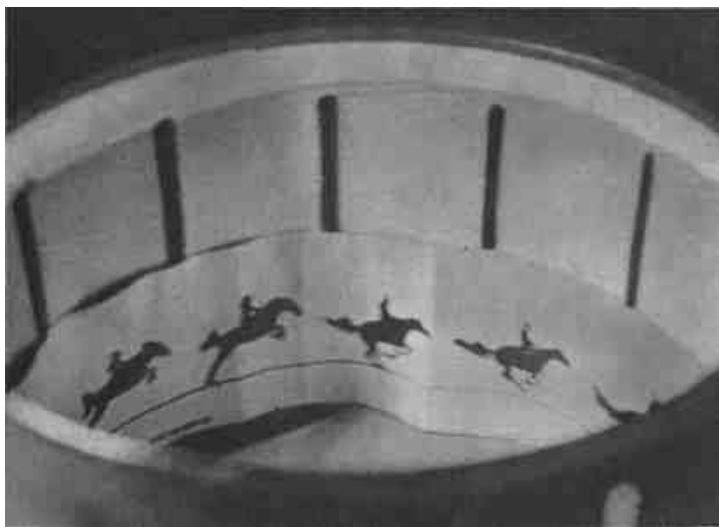
A film életének a háborúig terjedő szakaszában az amerikai film egyre emelkedik jelentőségében: de azért tőkés és technikai túlsúlya mégsem ragadhatja el a vezetést Európától, ahol a fejlődés kisebb lehetőségek között, mégis valamely homályosan sejtett művészi elv irányában halad: a színpadból él, annak hagyományaival akarja áthatni a filmet. Ebben a neme-

sebb európai törekvésben a magyar filmgyártás sem maradt hátra: a magyar film élete majdnem egyidőben indul a többi nyugati népek hasonló törekvéseivel.

Alig tartják meg a Lumière-testvérek első előadásukat Párizsban, már jelentkeznek a magyar úttörők is. A ránk maradt dokumentumok alapján kétséget kizáróan megállapítható, hogy az első magyar mozi 1896 júniusában nyílt meg Budapesten az Andrásy-út 41. sz. alatti házban „Ikonográf” néven. Az 1896 április 14-én kelt párizsi levélben Sziklai Arnold (a párizsi csemegekereskedő) értesíti fivérét, Sziklai Zsigmondot, a budapesti műépítész, hogy Lyonba utazik. Elmondja, hogy két hét múlva lesz gépük s az Arts et Métier egyik fiatal mérnöke, aki képzett szakember és sok kísérletet végzett már a gépekkel, velük jön Budapestre. „Azt hiszem tehát, – folytatja levelét Sziklai – hogy már vehetünk helyiséget is, de még jobb, ha várunk, amíg Lyonban mindent láttam.” (Filmkultúra, 1935. jún. 1.)

Sziklai 1896 júniusában meg is kapja az engedélyt a rendőrségtől „mutatványok” rendezésére. (Vári R.) Az előadások tehát még a nyár legelején megindulnak. De úgy látszik, a háziúrnak volt igaza, aki kételkedett a „mutatványok” sikerében (előre követelte az egész házbért), mert néhány heti vetítés után az „Ikonográf”-mozi megszűnt. A közönség még nem ismerte az új találmányt, a tulajdonosok pedig (egyéb elfoglaltságuk miatt) nem fordítottak elegendő gondot a reklámra. Reklám akkor mai értelemben persze még nem is volt s így nem csoda, ha a mozi látogatottsága nem volt elegendő ahhoz, hogy a tulajdonosok legalább költségeiket fedezni tudják. Nagy nehézségekbe ütközött az újabb filmek beszerzése is, mert „kölcsönző” vállalatoknak akkor még hírük-hamvuk sincs. (V. ö. Sziklai Zs. és Vári R.)

A mozgóképi magyarországi térhódításának elsőségeivel kapcsolatban később nálunk is nagy viták folytak. Az első mozi kérdését azonban a különböző adatok tárgyilagos egybevetése alapján kétséget kizáróan megállapíthattuk.



### A film egyik őse

Tengelye körül forgatható henger, melynek belső felületére különböző mozgásfázisokat rajzoltak (lásd sztroboszkop, életkerék stb. leírását A laterna magikától a mozgóképig c. fejezetben).



A Tánc c. első magyar filmből



A Sárga csikó és a Bánk-bán c. régi magyar filmekből  
(Berky Lili, Gömöri Vilma, Várkonyi Mihály és Szentgyörgyi István)



A SÁHGHÁRÓK ÉS A HÍVÉS: Magdolna és régi magyar filmhöz



A Telenyelv c. régi magyar filmből  
(Béky Lili, Beky János)





A magyar nemes c. régi magyar filmből  
(Berlányi Vanda, Dezséri Gyula, Harsányi Rezső, Nagy Gyula ; Dezséri Gyula, Nagy Gyula)



A Havasi Magdolna és A magyar nemes c. régi magyar filmekből  
(Latzkó Aranka, Szakáls Andor, Dezséri Gyula)



A Havasi Magdolna és a Tatarhelyiás c. régi magyar filmekből

Igen valószínűnek látszik Kellner Béla állítása, amely szerint Kellner Mór békési fényképész 1897 tavaszán gépet hozatott Párizsból, a Lumière-cégtől s ezzel Békésen, majd később Budapesten is több előadást rendezett. A szerző visszaemlékezése szerint és a birtokában lévő bizonyítékok alapján az előadások műsorán többek között a következő darabok szerepeltek: Bikaviadal három részben (tárgya: felvonulás, viadal, a bika megölése); Négy asszony háborúja (tárgya: egy asszony sepreget a gyalogjárón, arra jön a másik, akire rászáll a por. Erre hajbakapnak és a veszekedésbe két másik asszony is belevetkőzik). A Szent Márk-tér Velencében (tárgya: £ tér a galambokkal és azok etetése); Vonatérkezés (tárgya: a vonat befut, megáll, az utasok kiszállnak); Lovasság (tárgya: egy szakasz lovaskatona rohama); Gyerekek háborúja (tárgya: egy gyermekszoba belseje. Egyik gyermek feláll az ágyban és párnát dob az alvóra. Az alvó felébred és visszadobja a párnát. A párnák kiszakadnak és a szoba megtelik tollal) stb. (V. ö. Kellner B.) A filmek tárgya az első német mozielőadás darabjaihoz hasonlóan jellemző bizonyítéka annak, miként folytatódik a legelső filmekben az ősi érdeklődés és formagyakorlat. Ezek a filmek is majdnem kizárólag a mozgást és a történet, esetleg a miliő ábrázolását állították a tartalom középpontjába.

A különféle rövidlélezetű és alkalomszerű előadások után 1897-ben a budapesti Velence-kávéházban a Neumann–Ungerleider-vállalkozás vetít hosszabb ideig filmeket. Itt szerepel ebben az évben az említett Kellner Mór is, aki több pesti előadás után a Velence-kávéházban vetíti filmjeit. A Neumann–Ungerleider-vállalkozás később, a század elején több kisebb helyiséget bérel (az elsőt az Erzsébet-körúton, a Weselényi-utca sarkán lévő „Gambrinusz”-házban) mozi céljaira. (Ungerleider M.) Ugyanez a Neumann-Ungerleider-vállalkozás alapítja meg később a „Projektograph” rt.-t, amely az első magyar filmek készítésében, a magyar film technikai és művészi életében élénken részt vesz.

Alig néhány év múlva az első próbálkozások után, már nagy számban keletkeztek újabb és újabb vállalkozások. Ma persze már nehéz eldönteni a sorrendet, a személyeskedő vitákból kihámozni az igazságot, annál is inkább, mert bizonyító adataink legnagyobb része elkallódott s a visszaemlékezések majdnem kivétel nélkül személyi elemekkei vannak tele. A magyar film története szempontjából azonban ezek a részletkérdések kevésbé fontosak. Tény az, hogy a magyar próbálkozások a külföldiekkel egyidőben indultak meg, sőt e tekintetben nem egy országot meg is előztünk a fejlődésben.

A XX. század első éveiben már a kisebb vidéki városokban is fel-feltűnik a hosszúkás ponyvasátor, amely előtt legtöbbször kikiáltó hirdeti az új technikai találmány csodálatos látványosságait. Leggyakrabban az országos vásárok zsvájában jelenik meg, de alig egy-két év múlva már külön is felkeresi a városokat. Az egykorú vidéki hírlapok körülbelül hasonló hangnemben számolnak be az új, szórakoztató találmányról. A vásártereken, a városmajorokban vagy a város más szabad terén felállított „villamos-arénában” naponként „érdekfesztő látványosságok” kerülnek előadásra. A közönség, amely a „ritka új látványosságot” szorgalmasan látogatja, az esti órákban a ponyvasátor körül bémézkodik és várja az „elektrobioskop” előadásának kezdetét. A vidéki közönség éveken át lassan megszokja, hogy évenként, később félévenként megjelenjék városában a „villanyos-színház”, vagy a „kinematográf”, amelynek „nagy fedett ponyvasátrában”, ahol „a legújabb természeti és világesemények, technikailag legtökéletesebb, szenzációsan élethű képekben való bemutatása” történik, egy óra hosszat szórakozzék. A közönség szívesen fizeti az aránylag magas helyárakat (80, 50, 30 fillér), sőt rendkívüli műsor esetén, amilyenek az ú. n. „férfiestélyek” voltak: „Bűnös szerelem” címen hirdetett képeikkel még nagyobb belépődíjakat is szednek (1 korona, 80 és 40 fillér). Kulturális gondokról ebben az időben természetesen még nem lehetett szó és a film jelentősége sem volt akkora,

hogy hatása különösebb módon feltűnt volna. A mozgókép ekkor még csak egyike azoknak a technikai fogásoknak, amelyekkel a vásári árusok és a varieték kenyérkeresői a közönség érdeklődésének kizsákmányolására törekednek.

Ennek az időszaknak kezdetleges moziműsorán különösen a francia Pathé és Gaumont képei szerepelnek, de a tizes évek felé már megjelenik az olasz film is. Csakhamar a dán Nordisk-film, a svéd Svenska- s a német Messter-filmek is eljutnak hozzánk. Az első évtized végén az amerikai filmek is megindulnak Európa felé s csakhamar nálunk is találkozunk velük („Az indián hálája”, „A váltóór leánya”, „Vasútépítés Afrikában” stb.). Egyelőre azonban a magyar piacon is nagyrészt francia és olasz filmek uralkodnak.

Az első filmek természetesen még egészen rövidek (20-40 méter), később az 50-150 méteres film lesz az átlag s a 300 méter hosszúak már egészen kivételes „alkotásoknak” számítanak. (Egy irlandi rege: 214 méter, III. Richard: 303 méter, Bűn és bűnhődés: 296 méter. Elrabolva és megmentve: 172 méter, Romeo és Júlia: 279 méter). Közvetlenül a háború előtt azonban már olyan filmekkel is találkozunk, amelyek az 1000 métert is meghaladják. A fővárosi és vidéki reklámplakátok sokáig, még a háború első éveiben is lelkiismeretesen jelzik a film méterszámát a közönség megnyerésére.

A hármas irányú érdeklődés, amely napjainkban már megkülönböztethető, határozottan jelentkezik: a művészi igényekkel készült szórakoztató filmek mellett ugyanis nagy számmal készülnek tudományos filmek és a mai hirdóknak megfelelő zsurnalisztikai képek. Sőt már a háború előtt megindulnak a rendszeres filmhirdók is. Az együgyű s csupán mozgás-ábrázolás helyett lassankint szélesen kidolgozott cselekményekkel találkozunk a filmekben. A mozgókép technikája is rohamosan fejlődik, de a képek még erősen vibrálnak s a mozgásfolyamatok természetessége hiányzik. A szélesebb cselekményábrázolással kapcsolatban már ekkor jelentkeznek a film belső, tartalmi problémái. Saját hagyományok hiányában a film a többi

művészet eredményeire támaszkodik. Ekkor meg a színészek a mozgóképen is csak „előadják” a darabot. („Guise herceg meggyilkolása, írta: Lavedan Henry. Előadják: Le Bargy, Lambert a Comédie Française tagjai, Robinne és Bovy kisasszonyok.” Mozgófénykép Híradó, 1908.) A tizes évek körül a nagyobb művészi igényekkel készült filmek mellett: Dante „Pokol” (450 m), Tamás bátya kunyhója (750 m), Molnár és gyermeke (710 m), Trója bevétele (605 m), A Nilus királynője, a Quo vadis, Ripp van Winkle, Odysseus kalandjai (1100 m) stb., már nagy számmal találunk híradókat: Karnevál Nizzában (106 m), Az angol-francia kiállítás Londonban, A konstantinápolyi tűz, amely 3300 házat elhamvasztott, A spanyol királyi pár bevonulása Budapestre (65 m) stb., sőt már megindul a rendszeres hírszolgálat is (a Gaumont-hét). A tudományos filmek érdekes és tanulságos képet mutatnak. A tudomány majd minden ágában találkozunk próbálkozásokkal: Tiroli képek, A Nilus mentén, A vulkánok, A dzsungel és lakói, A nomádok között, Egy néger falu (néptanulmány), Séta egy állatkertben (állattanulmányok), Kutyatípusok, Kék légy, Tanulmányi kirándulás a philadelphiai állatkertben, Felhők (sztereoszkópfelvétel), Krizantémek (sztereoszkópfelvétel), A víz, Virágtanulmányok, Virágfakadás, Viaszsobrászat (ipari felvétel), Porcellángyártás (ipari felvétel) stb.

A magyar filmgyártás a híradójellegű filmek készítésével kezdődik. Az első „aktuális” felvételeket 1896-ban készítették. Amikor I. Ferenc József a millenáris ünnepek alkalmával meglepetésként Munkácsy Mihály „Ecce homo” című festményét, a látogatásról s magáról a képről hosszabb felvételt készítették. Ez a felvétel azonban technikai okokból nem sikerült: a képek nem töltötték be az egész filmkockát s így a filmet be sem mutathatták. (V. ö. Sziklai Zs.) A budapesti vállalkozások még hosszú ideig elsősorban az aktuális vonatkozású események iránt tanúsítottak nagyobb érdeklődést.

Nálunk ugyan nem alakulnak külföldi mintára tökecsoportok, de a magyar filmgyártás is korán megkezdődik.

Pékár Gyula írja az első, szóbeli magyarázatokkal kísért, „darabokat”, köztük néhány rövid mozgókép „meséjét”. Zsitkovszky Béla, az Uránia „fényképmestere”, az első magyar filmtechnikus, készíti a felvételeket. Az előadások színtere az Uránia tudományos színház, ahol az 1900-as években igen látogatott, vetítettképes előadások zajlottak le. Az Uránia-színház vetítővásznán jelennek meg: Spanyolország, A XIX. század, Angyalok, Párizsi asszony, Pénz őfelsége, Francia forradalom, Napoleon stb. Ezek közül a Tánc című (1901) rövid mozgókép, amelyen a századfordulón divatos magyar és külföldi táncokat a korszak népszerű művészei mutatták be, magyaros jellegénél fogva az első hazai mozgóképnek tekinthető. Nikó Lina, Vendrei Ferenc, Hegedűs Gyula. Szerémy Zoltán mellett a híres Kranner nővérek, Blaha Lujza és Kiss Mihály is felléptek, sőt Márkus Emilia egy „csábtáncossal” is szerepelt. (V. ö. Pékár Gyula, Zsitkovszky Béla.)

A „kinematograph”, az „elektrobioskop”, a „villany-színház”, a „mozgófényképszínház” s a német „kintop” elnevezésekkel illették egy jó ideig az új találmányt, míg végre 1907-ben Heltai Jenő megalkotja a „mozi” elnevezést. A különböző idegen terminusok sok zavart és nehézséget okoztak a közönség körében. Már a kinematografot is „kini” névre rövidítette és egyszerűsítette a pesti nyelvhasználat.

Nyelvtörténeti szempontból érdekes, hogyan született meg és terjedt el a mozi elnevezés. A mozgófényképsátrak közönsége, a vásári árusok, vevők, a szombat esti és vasárnap délutáni ligeti nép, a cselédlányok, a katonák s a közéjük vegyült jobbmódú polgárok romantikus-szентimentális hangulatot teremtettek körülötte. Lassan fogalom lett, hangulata hozzátartozott a békeévek levegőjéhez és a nagyvárosi, népi világhoz. Ebből a hangulattól fakadt Heltai Jenő „Dal a mozi-ról” c. slágere, amelyben első ízben szerepel a „mozi” elnevezés. A kuplé szövege a Fidibusz 1907. április hó 12-i számában jelent meg, de népszerűvé válójában akkor lett, amikor Kornay Berta Heltainak a Víg-színházban előadott „Bernát”



című bohózatában énekelte. Jó ideig a budapesti utca egyik legkedveltebb kupléja volt, úton-útfélen énekeltek: „S mert a Berta nagy liba ... Hát elment a mozi-mozi-mozi-moziba.” (V. ö. Tolnai V.) Az új elnevezés lassan és észrevétlenül átment a köztudatba, néhány év múlva az irodalmi nyelv is magáévá tette, szalonképessé lett s csak a legújabb idők sznobizmusa tér vissza kezdetben a rendőrségtől is betiltott „mozgófényképszínház”, illetőleg „filmszínház” elnevezéshez.

A növekedő érdeklődés mellett a vállalkozók és a színházak is gombamódra szaporodnak. A „mozgófénykép-sátrak” lassanként eltűnnek s a „mozi” bevonul a „köszínházba”. A század elején (1904) Budapestnek 7, 1909-ben pedig 46 mozi-működik (Vári R.).

Összehasonlítva a film hazai elterjedését az egykorú külföldi helyzettel, azt látjuk, hogy a magyar fejlődés e tekintetben aránylag nem maradt hátra. Németországban 1900-ban csak Hamburgnak és Würzburgnak van állandó filmszínháza; 1910-ben pedig Hamburgnak már 40, Würzburgnak négy állandó filmszínháza van. Berlin viszont, amely 1900-ban mégcsak vándormoziknak, vagy pedig rövidéletű, átmeneti vállalkozásoknak adott teret, 1910-ben már 139 állandó színházzal rendelkezik. A háború kitörésekor az egész birodalomban 2446 mozi működik. Amerikában ezek az arányok még hatalmasabbak. 1900-ban még csak elvétve találunk Amerika egyik-másik városában állandó mozit, 1910-ben azonban New-Yorknak például már 450 színháza van, Csikágónak pedig 310, amelyeknek egyik-másika óriási befogadóképességű.

Az orosz művészet későbbi nagy jelentősége kedvéért megemlítjük, hogy a cári Oroszországban a vándormozikkal együtt 1200 mozi működik ebben a korszakban. De eljut a film a legtávolabbi világrészekbe is: Ausztráliában az 1910-es években több mint 1000 mozi működik; magában Sydneyben 60 mozi pergeti a filmet. (V. ö. C. Moreck, F. Pisani, B. B. Hampton stb.)

A film iránt megnyilvánuló érdeklődés csakhamar irodalmat is teremt s így ezen a téren mi sem maradunk el. 1906-ban „Kinematograph” címmel megindul az első szaklap, amely hamarosan (1908) „Mozgófénykép Híradó”-vá alakul át; 1911-ben a „Kinotechnika”, 1912-ben pedig a „Mozivilág” követi egyelőre a két előzöt.

A külföldről beáramló filmekkel csakhamar versenyre kel a magyar filmgyártás is komolyabb igényeket kielégítő alkotásaival. A budapesti vállalkozások (Projektograph, Uher stb., ebben az időben még nagyobb érdeklődéssel fordultak az élet aktuális történetei felé (Vörösmarty szobrának leleplezése Budapesten, A bécsi császár-jubileumi hódoló diszfelvonulás, Veszprémi királygyakorlatok, Udvari vadászat Féltoronyban a spanyol királyi pár tiszteletére, a Király-díj stb.), vagy pedig legnagyobb részben mozgást és történetet kifejező kisebb „attrakciók” megfilmesítését tekintették feladatuknak, ellenben a korán kialakuló erdélyi filmgyártás az irodalmi és a színpadi hagyományok szellemétől inspirálva, már nagy számban irodalmi alkotásokat vitt filmre. Erdélyben, Kolozsvárott, Janovics Jenő dr. kezdeményezésére és állandó irányításával már 1912 körül (tehát még a háború előtt) megindul a magyar film történetében annyira jellegzetesen egyéni stílusú erdélyi filmgyártás, amelynek legtöbb alkotása külföldön is sikert arat. Az erdélyi törekvésekbe később a Projektograph is bekapcsolódik (Proja – Projektograph- és Janovics-filmek).

A kolozsvári műteremben dolgozták fel Arany János balladáinak filmváltozatait, amelyek közül a Tetemrehívás emelkedik ki. A film főszerepét Berky Lili, Szakács Andor, Nagy Gyula, Berky József játszották. Külföldön is nagy hatást ért el Petőfi néhány költeményének „filmillusztrációja” (Falu végén kurta kocsmá, Magyar nemes, Kisbéres, Befordultam a konyhára). A nagyobb alkotások sorában meg kell említenünk a Bánk bán filmváltozatát (Jászai Mari, Bakó László, Szentgyörgyi István, Paulay Erzsébet, Várkonyi Mihály), a Vén

bakancsos és fia, a huszár filmváltozatát (Szentgyörgyi István, Poór Lili, Laczkó Aranka, Réthely Ödön, Kabók Győző), A dolovai nábob leányát (Csortos Gyula, Berky Lili, Mészáros Alajos, Ihász Aladár), A nagymamát (Blaha Lujza), Bródy Sándor Tanitónőjét (Várkonyi M., Berky Lili, Dezséri Gyula, Nagy Gyula, Mészáros Alajos, Berlányi Vanda, Laczkó Aranka, Szentgyörgyi István), Herczeg Ferenc Gyurkovics-lányok című regényének filmváltozatát, A betyár kendőjét (Éjféli találkozás címen), Rákosi Jenő Magdolnáját (Havasi Magdolna címen, Várkonyi Mihálllyal, Berky Lilivel, Szakács Andorral, Ihász Aladárral), Szigligeti Liliomfiját (Rózsahegy Kálmán), A toloncot (Szentgyörgyi István, Berky Lili, Laczkó, Várkonyi), A gyónás szentségét (Janovics Jenő, Berky Lili). Ugyancsak Kolozsvárt készült a nagysikerű Sárga csikó is, az első erdélyi film, amelyet 137 példányban sokszorosítottak az öt világrész számára. (Janovics J. dr.)

A rendezők közül az erdélyi filmgyártás környezetében bukkant fel Korda Sándor, azóta őt világrész ismert rendezője, a mai angol filmgyártás egyik vezető egyénisége, továbbá Kertész Mihály, Garas Márton stb. Az erdélyi filmgyártás a háború közepén véget ér. Azóta filmgyártásunk az ország fővárosában összpontosul.

A tizes évek körül alakul ki a film életében a sztárrendszer. Elvértve már korábban is kiemelkedik egy-egy nagyobb színész alakja. A közönségnek megtetszik egyik-másik színész játéka s a tömeglélektan magyarázza, hogy az érdeklődés korán lesz rajongássá. A tőke pedig már akkor is figyeli a közönség izlését és érdeklődési irányát és azt nyújtja neki, amit leginkább kíván. Elsősorban a tőke neveli és fokozza a későbbi években szenvedéllyé növekedett sztárhajongást.

A színház öntudatlan hatásának nyomai látszanak meg az első nagyobbszabású filmekben. Ebben az időben a tőke, a reklám, de még a kritika sem vesz tudomást más művészi egyéniségről a filmmel kapcsolatban, mint a színészről. A közönség és a kritika szemléletében nem is szerepelhetett más

a színészen kívül, hiszen a rendező művészi tevékenységének még nyoma sincs a filmen.

A színpadi hagyományokon nevelődött színész ebben az időben éli a vajúdás éveit. A színpadi kifejezés kísért az egész pantomimikában: a színész nem ismeri a jelbeszéd arányait s a színpadi művész lényeges és döntő kifejezési lehetősége: a hang és a nyelv hiányzik neki. Pótolni igyekszik tehát az utóbbiakat, de még nem ismeri e tekintetben a kifejezési határokat. (L. A szentjóni erdő titka és Az ezredes c. régi [1917] magyar filmek képeit.)

Bizonyosan sokan emlékeznek még a némafilmek szerelmi vallomásainak nagy és széles gesztusaira, az erőltetett arcjátéokra, amelyek ma a legérzékenyebb helyzetben is nehezen visszafojtható nevetésre ingerelnének. Vagy gondoljunk csak a sűrűn előforduló tragikus helyzetek kidolgozására. A színészek arcjátékának és taglejtéseinek elnagyolt, szögletes ritmusára. Ma már tudjuk, hogy a színpad és a film pantomimikája lényegesen különbözik egymástól, de kezdetben ezt a különbséget természetesen nem ismerhették. A kép némasága nehéz feladatot rótt a színészre, aki a gyakorlat hiányában valóban „kézzel-lábbal” igyekezett ezt pótolni.

Ezekben az években tehát a színész felé fordul a kizárólagos érdeklődés. Ekkor lesz népszerű Henny Porten, aki már 1906-ban, mint gyermekszínész kezdi pályafutását, Ásta Nielsen is a rajongott és szívesen látott színészek között szerepel. A férfiak közül Max Linder, Tito Prince milliákat nevettek, Waldemar Psilander pedig északról indulva hódítja meg játékaival a mozi közönséget. De a magyar sztárok is – amennyiben nálunk filmsztárokról beszélhetünk – korán kezdik pályafutásukat. Csontos Gyula (Dolovai nábob leánya, A Gyurkovics-lányok stb.), Fedák Sári (Márta), Jászai Mari, Paulay Erzs, Várkonyi Mihály, Berky Lili, Blaha Lujza, Márkus Emilia, Rózsahegyi Kálmán, Beregi Oszkár stb. ezekben az években tűnnek fel a filmen.

Amikor a világháború kitört és belerontott a fejlődésbe, a filmnek még lehetett ártani, de fejlődését többé már semmi sem akadályozhatta meg. A különböző nemzetek teljesítményei tekintetében a háború egy kissé megváltoztatta ugyan az arányokat, de ez az eltolódás a film fejlődéstörténete szempontjából nem sokat jelentett. Mint láttuk, Franciaország elveszíti a hegemóniát, hogy a háború idejére Olaszországnak és az északi államoknak juttassa azt.

A háború nálunk is nagy változásokat idéz elő. Az akkori ellenséges hatalmak filmjei (a francia és olasz filmek, amelyek eddig a piacon uralkodtak) nem igen jöhetnek be hozzánk, a többi pedig már nem elégti ki közönségünket. Ez a magyarázata annak, hogy a magyar filmgyártás olyan lendülettel kezd dolgozni, amilyenre sem azelőtt, de aránylag azóta sincs példa. Egymásután jönnek létre a hazai filmalkotások, amelyeken a magyar színpad színészeinek legjava vonul fel. A háború elején alig egy-két vállalkozás hoz piacra magyar filmet, a háború végén 13 kisebb-nagyobb „filmgyár”, illetve vállalkozás dolgozik szorgalmasan.

A külföldi, de a magyar filmgyártás belső fejlődésének is két nagy problémája ütközik ki ezekben az években. Ami a filmek méterhosszúságát illeti, már elérték, sőt egyik-másik túllépi a normálterjedelmet (pl. A szép Kathlyn kalandjai c. film már 9000 m hosszú volt). A technikai fejlődés is nagyban hozzájárul a felvételek tökéletesítéséhez, számuk növeléséhez. Szabályossá teszi a mozgást és pergetést és annak gyorsaságát – noha a technikai tökéletesség tekintetében még mindig sok kívánnivalót hagy maga után. Kereskedelme és ipara ekkor alapozza meg azokat az arányokat, amelyek a háborút követő években teljes erővel bontakoznak ki. A film rohamosan terjeszkedik a föld minden tája felé. Legtöbb mozi természetesen az Egyesült Államok területén működik; 1915-ben számuk eléri a 15 ezret! Magában New-Yorkban 900, Csikágóban pedig 550 mozi versenyez a közönség kegyeiért. Ugyanekkor Angliában 6500, Németországban pedig 2500 mozi dolgozik

szakadatlanul. A többi állam sem marad el mögöttük: Olaszországban 1500 mozi él a film iránt megnyilvánuló tömegérdeklődés konjunktúrájából; ebből 49 Rómában, Milánóban 40, Turinban 68 stb. működik. Ugyanebben az időben nálunk 580 mozi létesült, Romániában 520, Görögországban 22 mozi játszik, viszont Ausztráliában számuk az 1000-et is meghaladja, sőt Kinában is rohamosan terjeszkedik. Alig másfél évtized alatt tehát óriási méreteket ölt a mozi elterjedése.

S míg kívülről a film példátlan arányú fejlődését a technika és a kereskedelmi apparátus tökéletesedése ilyen hallatlan arányokban bontja ki, a belső kialakulást számos akadály késlelteti. A technika számára az idő nem életbevágóan fontos kérdés, a kereskedelmi élet meg nem ismer belső törvényeket és akadályokat, pedig a film belső kialakulásához időre lenne szükség, annál is inkább, mert fejlődése hagyományok nélkül indult. A film jelentőségét és szerepét ebben a korban még igen kevesen látják és sejtik: technikai értelemben minden lehetőséget mozgósítanak érdekében, hogy előre vigyék. Már a tizes években jelentkeznek egynéhányan, akik a tőke üzlet-filmjei mellett komolyabb művészi törekvések megvalósítására gondolnak. Ámde mik lehetnek a film komolyabb és művészibb törekvései, akár tárgyválasztás, akár formaművészet szempontjából? A tárgyat az irodalom és a színház berkeiben keresik, formaművészete pedig a színpadból próbál megélni. Ezek a pseudo-törekvések a némafilmnek mitsem ártanak. Minthogy a kép alkalmatlan az auditív kifejezésre, éppen szeplőtlen vizualitása az, ami az útkeresőket a filmszerű tárgyválasztásra rákényszeríti, szemben a tévesen erőszakolt színpadszerű és irodalmi tárgyválasztással.

A fejlődésnek ebben a fázisában szinte kizárólag olyan filmekkel találkozunk, amelyek az irodalomból és a színpadról választják tárgyukat. Ezek a filmek azonban leginkább irodalmi és színpadi reprodukciók, hijával minden filmszerűségnek. A felsorolt filmcímek világosan mutatják például az irodalmi és színpadi témakör térhódítását: Dr. Faust, Orleansi

szúz, A vadrózsa, Die Glocke, Dorian Gray arcképe, A jegyesek, Az alagút, A három testőr stb. A magyarok közül: János vitéz, A farkas, Liliomfi, Tatárjárás, A peleskei nótárius, Az obsitos, Szent Péter esernyője, Pál-utcai fiúk, A gólyakalifa, Mágnás Miska, Elnémult harangok, Fekete gyémántok, Az elátkozott család, A szerelem bolondjai, Szegény gazdagok stb.

A némafilm története tehát több periódusra oszlik, ha a belső fejlődés szempontjából tekintjük. Az első évtized az évezredes törekvéseket folytatta, a mozgás, illetve a történes kifejezésében élte ki magát: éppen ezért a sovány és primitív mese mindenkor arra törekszik, hogy telve legyen mozgást és történést követelő fordulatokkal.

A fejlődés második fázisában, amely a háborút megelőző években kezdődik, a film már változatosabb és tartalmas meseanyagot keres. Saját hagyományok nélkül ekkor kénytelen az idegen művészetek (irodalom és színpad) mesetárához fordulni. E fejlődési folyamat második periódusában azonban már mindinkább jelentkeznek a filmszerű törekvések is, amelyek az időbeli történés és az életritmus, valamint a környezet szélesebb ábrázolásában jutnak kifejezésre. Ezek a jelenségek egyelőre azonban nem annyira a formában, mint inkább a tartalomban jelentkeznek (Imádkozik a király, Quo vadis, Nilus királynője, Atlantis, Ecce homo, Pompeji végnapjai stb.). A színész játéka mindinkább beleilleszkedik a képbe és mozgásritmusa már kevésbé színpadias. A sztárkultusz ugyan nem veszít erejéből, de a tömegjelenetek alkalmazása s a millió hatalmas képei ellensúlyozzák a film életképességét.

A fejlődésnek ebben a szakaszában egész sereg filmsztár találmunk, akik magukra vonják a tömeg érdeklődését. Ásta Nilsen, Henny Porten stb. alakításai továbbra is az első vonalban szerepelnek. Számuk azonban egyre szaporodik. Bizonyára sokan emlékeznek még Erna Moréna, Helena Voss, Mady Christians, Else Fröhlich, Ossy Oswald, Mia May,

Leopoldine Constantin, Hanni Weisse, Olga Desmond, Maria Carmi, Maria Widal, Pola Negri, Liane Haid stb., a férfiak közül pedig: Albert Bassermann, Richard Oswald, Bruno Decarli, Harry Liedtke, Werner Krauss, Emil Jannings, Carl de Vogt, R. Schildkraut, Harry Piel, Pallenberg es Lubitsch neveire, akik majdnem mind a háború éveiben tűntek fel. Köztük nagyon sok később, sőt napjainkban is gyakran szerepel. Még közvetlenül a háború előtt indul el pályáján a ma is élő legnagyobb művészek egyike: Chaplin. Az első években mint színész került a köztudatba s a közvélemény ma is inkább a színészt értékeli művészetében, pedig rendezői egyénisége művészi, de filmtörténeti szempontból is jóval jelentősebb. Michael Sinnot, a későbbi Max Sennett, a newyorki Biograph filmkomikusa fedezte fel Chaplint, aki előzőleg kisebb varietékben és kabarékban szerepelt. Chaplin többféle maszkkal kísérletezett, sokáig figyelte önmagát és a közönség izlését, míg végre megalkotta közismert figuráját.

De érdekes a magyar filmszínészek névsora is. A régi nevek továbbra is szerepelnek, de közben újabbak is jelentkeznek: Blaha Lujza, Fedák Sári, Berky Lili, Beregi Oszkár, Lenkeffy Ica, Gombaszögi Frida, Somlay Artúr, Kürthy József, Medgyaszay Vilma, Mátray Erzs, Hajdú József, Paulay Erzs, Odry Árpád, Törzs Jenő, Várkonyi Mihály, Rátkai Márton stb. neveivel találkozunk gyakran. A háború utolsó szakaszában: Kosáry Emmi, Lában Juci, Mattyasovszky Ilona, Varsányi Irén, Király Ernő, Pethő Attila, Fenyvesi Emil, Kertész Dezső, Gál József, Góth Sándor, Pethes Imre, stb.-ek csatlakoznak hozzájuk. A felsorolt nevek is élénken illusztrálják azt a tényt, hogy a film nálunk is erősen a színpad befolyása alatt állott. E tekintetben nálunk a film sokkal nagyobb mértékben érezte hatását, mint külföldön, ahol a nagytőke és nagyobb arányú kereskedelmi lehetőségek önállóbb életfeltételeket teremtettek számára.

A filmsztárok nagy száma s a feljük koncentrált tekintet sem tudja azonban visszatartani a film belső fejlődését s a



filmszemlélet tisztulását, amely a rendező személyének kiemelkedésében is jelentkezik. Éveken át a közönség, a kritika, a reklám, de a tőke sem méltatta figyelemre a rendező jelentőségét.

A fejlődés első szakaszában alig találkozunk rendező névvel: legfeljebb egy-egy operatőr neve bukkan fel. De már közvetlenül a háború előtt s annak legelején ráébrednek arra, hogy az igazi érdem minden sikeres mozidarabnál a rendezőé. (Mozgófénykép Híradó, 1912.) Néhány esztendő múlva pedig a rendezők neve már versenyre kel a sztárokéval. Ennek a ténynek a film története szempontjából nagy jelentősége van, mert a háború végefelé jelentkező első tudatosabb és filmszerűbb alkotások, valamint a rendező jelentőségének előtérbejutása között összefüggés van: a kettő ugyanannak a tönek a hajtása.

Ezekben az években indul el Mia May férje, a Hindu sir-emlék nagy rendezője, Joe May. Mint rendező ekkor tűnik ki a kezdetben színész és később kiváló filmszakiró: Urban Gad. A már említett Chaplin mellett feltűnik Harry Piel neve is. Griffith, Richard Eichberg, Fritz Magnussen stb. nevei már ott szerepelnek a reklámokon is a sztároké mellett. Ezt a folyamatot követi a magyar film fejlődéstörténete is: Janovics Jenő dr. (aki Erdélyben rendezte darabjait), Deésy Alfréd, Wilhelm Károly, Kertész Mihály, Garas Márton, Korda Sándor, Pásztor Miklós, Illés Jenő stb. a legismertebb magyar filmrendezők.

A rendező tehát lassanként kiemelkedik a filmet létrehozó nagy, kollektív együttesből. A színész, aki eddig a darabot egyedül képviselte és vitte sikerre, akár a színpadon, lassanként a rendező mögé kerül, vagy legalább is nem előzi meg őt. Ez már egészségesebb állapot és tisztultabb filmszemléletre vall. Nem a mozgóképférfi kifejezési tényezőinek egyike, a kép egy része: a színész, hanem az egész kép és képrendszer alkotója: a rendező a jelentősebb művész a filmen. Megszűnik tehát, legalább rövid időre, az a színpad-sugallta művészi fel-

fogás, hogy a szűk és korlátozott környezetben (akár csak a középkori képeken) az ember, illetőleg a színész, magasan kiemelkedik és előtérbe kerül, miközben a párbeszéd, illetőleg a feliratok nagy száma „a történés lendületét minduntalan elgáncsolja.

A háborút követő évek a film számára meghozzák a felfelé ívelés korszakát. Most már végkép Amerika ragadja magához a kereskedelmi élet ritmusának irányítását. Az érdeklődés arányainak növekedését szembetűnően mutatják a statisztikai adatok: a némafilm utolsó éveiben Amerika területén 25 ezer mozi, Németországban 3753, Angliában 3600, nálunk pedig 508 működik.

A három tényező tehát: a film belső életének megtisztulása, a közönség izlésének filmszerűbbé válása és rajongása, valamint az üzleti vállalkozás konjunktúrája szerencsésen találkozik egymással.

Ekkor jönnek létre a némafilm hatalmas és felejthetetlen alkotásai, amelyeket az üzleti életben „millió film” néven emlegettek és hirdettek s amelyek művészi tekintetben is kivételes eredményeket képviseltek (Cezarina, Tízparancsolat, Hindu síremlék, Nyomorultak, József, Jakob fia, A fehér sivatag, A királyok királya, Veritas vincit, Inri, Strogoff Mihály, Metropolis, Ben Hur, Chaplin: Cirkusz, Aranyláz stb.).

A környezet olyan teljességben jelentkezik már e filmekben (l. a Hindu síremlék képeit), hogy annak hatalmas arányait talán még ma sem értük el a hangosfilm első éveinek káosza óta. A némafilm fejlődésének ebben a szakában már valóra váltja az ősi várankozást az időbeli történés teljességének kifejezése tekintetében.

Mint láttuk: a fejlődés első szakasza tovább viszi és beteljesíti az ősi kifejezési vágyat, amikor a történés és mozgás pusztá szemléltetésében éli ki magát, szélesebb mesekeret és miliő nélkül. A fejlődés második szakasza már meghozza egyelőre a szélesebb mesekeretet, de ugyanakkor elnyomja a

történést és a környezet érvényesülésének sem enged ele-  
gendő teret. A fejlődésnek harmadik szakasza azonban már  
kibontakoztatja a miliőt és a széles mesekeretben is kaput  
nyit a történés ritmusa előtt.

A színész már teljesen beleilleszkedett a képbe (Hindu  
siremlék – Conrad Veidt). A színpadias felfogásnak már  
alig van nyoma, legfeljebb a kisebb alkotásokon tűnik elő  
néha-néha. A színész játéka a kép többi tényezője mellett nem  
érvényesül egyoldalúan, némaságában is szinte tökéletesen ki-  
fejező. A miliő és az ember, illetőleg a színész viszonyából  
a rendező most már nagyszerűen felépített és mesterien stili-  
zált képeket alkot, amelyek nemcsak egymagukban, hanem  
egymáshoz való viszonyukban, felépítési rendszerükben (mon-  
tázs) is gazdag változatosságot mutatnak. Míg a két első fej-  
lődési periódusban a kezdetleges technikával és színpadszerűen  
felépített képeket kronologikus sorrendben illesztették egy-  
más mellé, a történés külső fejlődése alapján, a némafilm  
utolsó szakaszában, e tekintetben is megalapozták a mozgókép  
kifejezési törvényeit: a hangosfilm készen kapta a gazdag  
örökséget.

Bármilyen szempontból tekintjük is a film művelődés-  
történeti jelentőségét, annak alapjait a némafilm rakta le.  
Némasága a tökéletes vizuális kifejezésre kényszerítette. Pó-  
tolnia kellett az auditív kifejezés hiányát s ez a hiány volt  
fejlődéstörténeti szempontból legnagyobb erőssége: vizuális  
lényegét csak így tudta tökéletesen kibontakoztatni.

Ha mindjárt a kezdet kezdetén oldhatta volna meg a hang  
problémáját, a vizuális és auditív benyomások, illetve élet-  
jelenségek kapcsolatát, belső fejlődése még messze mögötte  
kullogna mai állapotának. Mert ha fejlődésének primitív kor-  
szakában rohanták volna meg azok a nagy és súlyos kérdé-  
sek, amelyek a hangosfilm első éveiben érték utói, alig élte  
volna túl a válságot, vagy legalább is nehezen vergődött volna  
ki a kátyúból.



**Az Éjféli találkozás c. régi magyar filmből**

(Békly Lili, Veszpréminé Agh Ilona, Dezsény Gyula, Gömbösi Vilma)



**Az Eftáli találkozás, a Havasi Magdolna és A kancsuka hazájában c. régi magyar filmképek**

Dr. Lili Szendrői (arckép), Vassóczy Mihály; Berke Lili, Ilasz Alida, Verhonyi Mihály; Nagy Adorján, Rethelyi Géza, Verhonyi Miklós



A Havasi Magdolna c. régi magyar filmből  
(Berky Lili, Ihász Aladáf ;Berky Lili, Ihász Aladár, Várkonyi Mihály)



A szentjóni erdő titka c. régi magyar film (1917) néhány kockája

(Phónix film)







A Hindu siremlék c. némafilm kockái (1-6)





A Hindu siremlék c. némafilm kockái (7 - 12)

(Paramount film)





A Hindu siremlék c. némafilm kockái (13-18)

(Paramount film)



## A HANGOSFILM

A hang problémája már ott ólalkodott a film bölcsője körül és végigkísérve nyugtalanította a film fejlődését három évtizeden keresztül. Mégis mikor a harmadik évtized végén megjelent, úgy megcsodálták, mintha hirtelen a földből bukkant volna elő.

Már a régi görögök ismerték a hang keletkezésének okát: helyesen a levegő rezgésére vezették vissza; mégis évezredeknek kellett elmúlniuk, míg a hangrezgést le is rajzolhatták. L. Scott, a Párizsban élő angol fizikus állította össze 1857-ben az első készüléket (Phonautograph), amely egy kormozott papiros segítségével hullámvonal alakjában ábrázolni tudta a hangot. A „lerajzolt hangot” azonban egyelőre még nem lehetett hallhatóvá is tenni. Csak Edisonnak, a technikai korszak univerzális zsenijének sikerült jóval később megoldania a hang visszaadásának problémáját. Edison kormozott papiros helyett sztaniollemezt rögzített egy hengerre. Ez nemcsak a hangfelvételt tette lehetővé, hanem ha kissé recsegve is, visszahangozta a bemondott szavakat. Bármennyire primitívnek tetszett is kezdetben ez a kísérlet, előre jelezte a fejlődést, amely a tudományt az emberi hang megrögzítéséhez és reprodukálásához vezette. Készülékét maga Edison úgy tökéletesítette, hogy a sztaniol helyett viasszal bevont lemezt alkalmazott. Így eljutott a mai „hanglemezhez”. Ezt a módszert 1887-ben a német Berliner tovább fejlesztette.

Edison azonban lankadatlanul folytatta kísérletezéseit. Olyan készüléket akart szerkeszteni, amely a mozgókép és a

fonográf technikai lehetőségeit összeegyezteti, azaz megvalósítja a hangosfilmet. Mikroszkopikus kicsiségű képeket kopírozott egy hengerre. A henger forgatásakor mozgókép jött létre, amelyet nagyító segítségével lehetett figyelni. Egy másik hengerre pedig a mozgóképpel egyidejűleg hangjegyeket vett fel, s a kettőnek egyidejű forgatásával igyekezett a mozgás és a hangzás egyidejűségét biztosítani. A két henger, amelyek egyike a hangot, másika a mozgást örökölte meg, közös tengelyen is forgatható volt.

Edisonnak 1889-ben a grammofon-módszer segítségével sikerült az első „szinkronizált” filmet előállítania (kinetophonograph). A film egy embert ábrázolt, aki kalapját leemelve így szólalt meg: „Jó reggelt, Edison úr, hogy tetszik önnek a kinematograf?” (H. Umbehrr).

A hangosfilm kérdése a Pathé-testvéreket is foglalkoztatta, ők a fonográfot nemcsak azzal tökéletesítették, hogy nemesebb anyagot (zafír) használtak grammofontűnek, hanem a hanglemezek felvevőképességét is növelték, úgyhogy a túlkicserélése nélkül hosszabb tartamú lemezeket is lejátszhattak. A Pathé-grammofonnak ez az előnye később jelentős vívmánynak bizonyult a grammofonkisérettel előadott mozgóképek szempontjából. A Pathé-grammofon éppen e tulajdonságánál fogva alkalmas volt arra, hogy fennakadás nélkül hosszabb ideig kísérje hanggal vagy zenével a filmszalagot. Oskar Messter a század végén ugyancsak hasonló elgondolások ilapján kísérletezett a fonográfzenével összefüggő mozgóképpel.

Bár kevés eredménnyel, de Edison később is foglalkozott a fonográf és mozgókép összekapcsolásának kérdésével. Fonográfját a vászon mögött helyezte el. A hangerősség fokozását úgy érte el, hogy a fonográfok számát szaporította: rendszerint három készülékre volt szüksége, hogy a filmet megfelelő hangerősségű leadással kísérje. A gépek mellett egy mechanikus ügyelt a hang- és a képleadás összhangjára, amit azonban nem sikerült mindig biztosítani. Edison 1905-

ben javított formában hozta nyilvánosságra „kinetofonját”, de még 1913-ban is fonográf-hengerrel kísérte a képleadást.

Gaumont készüléke (1901) a szinkronizmus tökéletessége szempontjából, bizonyos körülmények között, haladást jelentett, de ha a perforáció megsérült, a film és hanglemezzel közti szinkronizmus ezúttal is megszűnt.

A kísérletezők sorában meg kell még említenünk a német Messtert, aki két egyenáramú motor segítségével igyekezett a kép és a hang pontos együttfutását biztosítani.

Ezek a kísérletek természetesen nem voltak elszigetelt jelenségek: a közönség érdeklődése folytán az eredmények gyorsan átmentek a gyakorlatba.

Németországban a század legelején sűrűn találkozhattunk a Messter-Froelich „Singende-sprechende-Photographie”-kal, amelyeknek legnagyobb része zenével kísért táncjelenetekből, slágerdalokból, opera- és operett-jelenetekből állott. A berlini „Kintop” műsorának egy ideig majdnem minden második száma ilyen „Singende-sprechende-Photographie” volt.

A század első éveiben nálunk is több vállalkozás (pl. Biograph) mutatott már be „éneklőkép”-sorozatokat; különösen nagyon divatosak voltak az egykorú nagy énekesek (pl. Caruso) „éneklőképei”. Pathé-Gaumont párizsi színházaiban (Gaumont-Palace) pedig minden héten beszélő és éneklő szkeccseket mutattak be a rendes „néma-műsor” kívül. Az Edison-féle kinetofonok második, javított formájukban „beszélőgép” néven nálunk is ismeretesek voltak s a „beszélőmozik” már ekkor érdeklődést keltettek a közönség körében.

A grammofonnal, illetve a fonográf-folytatott megoldási kísérletek azonban mégsem váltak be; kudarcuk a közönség előtt is köztudomású volt.

A grammofon, mint segédeszköz, a harmadik évtized végén, amikor a hangosfilm visszavonhatatlanul elindult már pályáján, egyidőre ismét felbukkan, de azután hamarosan

letűnik a porondról. A grammofon-megoldás nagy nehézségeit és hibáit a laikus közönség is átélte.

Ennek a megoldásnak legfőbb hibája az volt, hogy a kép és a hang párhuzamos, pontos együttfutását technikailag nem tudta biztosítani. Elegendő volt pl. a filmszalag egy-két koc-kájának kiesése, hogy a hang- és a mozgás-felvétel párhuzamosságában zavar keletkezzék. Ez pedig a gyakorlatban sűrűn előfordult. Bizonyára sokan emlékeznek még az első hónapok hangosfilmjei szerelte mulatságos élményekre. A film javában pergett, amikor egyszerre csak, minden átmenet nélkül, a kép- és a hang szinkroniája megszakadt s a hang-benyomások rendszerint késve követték a vizuális benyomásokat. Az öngyilkos füstölő fegyverrel kezében már holtan esett össze, amikor a dörrenés elhangzott.

A hangosfilm kérdésének megoldása más irányból következett be. Már Graham Bell (1893), a telefon feltalálója, átalakította a hanghullámokat fényrezgésekké. Ezen az úton haladva, az újabb kísérletezők azzal próbálkoztak, hogy a Bell-féle fényrezgéseket valamiképen a filmszalagon is meg rögzítsék. A kérdés megoldásának alapötlete tehát már régen ismeretes volt, a gyakorlati keresztülvitel elé azonban igen sok nehézség tornyosult. A cél mindenestre az volt, hogy a hangot a fonográflemez helyett a filmszalagra vegyék fel. Ebben az irányban foglalkoztak a kérdéssel a megoldás úttörői is: a francia Lauste és a német Ruhmer, de a kísérletezők között találjuk a magyar Mihály Dénest és a svéd Sven A. son Berglundot is. A francia Pineaud, a Poulsen-féle eljárás felújításával arra törekedett, hogy a hangot acélszalagra vegye fel. Ezt az acélszalagot szándékozott a filmszalag anyagába beledolgozni (gravour-film).

A mai hangosfilm megteremtése tulajdonképpen Vogt, Massolle és Engl nevéhez fűződik, ők alkalmazták a hangosfilm kutatási területén első ízben a modern elektrotechnika és elektroakusztika eredményeit. Laboratóriumi kísérleteiket 1923-ban fejezték be s ekkor léptek a közönség elé egy egész

estét betöltő hangosfilm-műsorral. Kutatásaik nyomán kialakult gyakorlat beváltotta az új eljárásmódhoz fűzött reményeket, s a további fejlődés néhány év alatt elhárította az összes technikai akadályokat. A modern eljárás lényege abban foglalható össze, hogy a mikrofon közvetítésével elektromos rezgésekké átalakított hangrezgéseket fényrezgésekké alakítják át s ezeket rögzítik meg a filmszalagon. Ennek az eljárásnak segítségével a fénykép most már párhuzamosan fut a vizuális képpel, ennek pedig mind technikai, mind művészi szempontból óriási a jelentősége.

A tőke, amely ebben az időben a némafilm konjunktúráját élte, természetszerűleg kitért a hangosfilm jelentkezése nyomán keletkezett válság elől, mert az új rendszerre való áttérés olyan befektetéseket követelt, amilyenekre a gyártó cégek és a mozik nem voltak elkészülve. A fejlődést azonban már nem lehetett megállítani: 1930 körül a némafilm lassan eltűnik a forgalomból, hogy helyet adjon az előretörő hangosfilmnek. Németországban 1925-ben készül az első, mai értelemben vett hangosfilm (Das Mädchen mit den Schwefelhölzern) s nálunk is első nagy sikerként jelentkezik az amerikai „The singing fool” (Az éneklő bolond). A hang technikai problémája tehát tisztázódott, de a vele kapcsolatban jelentkező kulturális gondok már előre sejtették, hogy a technika száguldó vágatását a film lelke és szelleme nem tudja követni.

A technika azonban, alighogy megoldotta az optikai és az auditív kép kapcsolatát és elsimította az előtte álló akadályokat, ismét két újabb kérdéssel nyugtalanítja a szakembereket s a közönséget: a színes és a plasztikus kép problémájával.

A fejlődés első éveiben a színesfilm kérdése majdnem ugyanolyan mértékben izgatja az emberi képzeletet, mint a hangé. Már a század elején gyakran találkozunk nálunk is színes képekkel. (A szőnyegkereskedő, szenzációs, színes felvétel; Jézus élete; Richelieu vetélytársa, színes film stb.) Er-



nyedetlen kísérletek folytak ebben az irányban már Gaumont és a Lumière-testvérek laboratóriumaiban is. A plasztikus és színes filmmel Messter is kísérletezett. Az angol Urban-Smith-cég a század első évtizedében tömegesen gyártja a színesfilmet, később különösen az amerikai tőkecsoportok kapták fel nagy kedvvel ezt az ötletet. A színesfilmek legnagyobb részét ma is az amerikai gyárak (Paramount, Warner Bros, First National, Metro stb.) készítik (La Cucaracha, Hiúság vására, Szenvedély, Modern Alibaba stb.).

Kezdetben a színes film előállítása rengeteg technikai nehézségbe ütközött. Eleinte a technikai lehetőségek hiánya miatt kézzel történt a festés. Természetes, hogy ez a primitív módszer távolról sem közelítette meg az élet eredeti színeit és színárnyalatait. A későbbi kísérleteknek azonban új irányt és nagy lendületet adott a színes fényképezés, amely már színérzékeny (piros, zöld és kék) lemezekkel dolgozott.

De a kérdés megnyugtató megoldáshoz mai napig sem jutott el, noha újabban két olyan találmány is áll rendelkezésre, amellyel egyesek véleménye szerint a színes filmezés tisztázottnak mondható: az agfakolor és a technikolor eljárás. Az élet természetes színeit és színárnyalatait azonban csak megközelítettük, de még ma sem értük el, annak ellenére, hogy egyik-másik amerikai nagyvállalat már a színesfilm nagyobb arányú gyártására készült fel. (Warner Bros, First National stb.)

E tekintetben egyelőre még csak a trükkfilmek és a rajzosfilmek hoztak művészi szempontból kielégítő eredményeket. A rajzos film mesevilága vagy éppen szatirikus, illetőleg komikus képei nemcsak elbirják, hanem meg is követelik a természetellenes, groteszk hatású színezést, mint a komikumnak vagy a mesének tartalmi elemét.

Ami a plaszticitás kérdését illeti, e tekintetben a helyzet még kezdetlegesebb fokon áll. A háromdimenziójú film kérdése ugyan éppúgy kezdettől fogva foglalkoztatja az emberi képzeletet, akárcsak a hangos és a színes filmé, de a három

közül a plaszticitás megoldása érdekelte legkevésbé a kutatást. A plasztikus, azaz térhatású (anaglipitikus) vetítésre irányuló kísérletek a múlt század ötvenes éveire nyúlnak vissza. (A francia Almeida, az olasz Molteni és – Lumière, Engelmann, Edison stb.). A plasztikus film problémájának megoldását illetően két irányban próbálkoztak. Az egyik (Lumière) különböző, külsőleg alkalmazható optikai segédeszközöket, fényszűrőt, zselatinnal bevont vagy naftolzöld, eozin és tartracin keverékkel festett üveglapot szerkesztett a néző számára. Eljárása tökéletesnek nevezhető, de kivitele nehézkes és éppen ez teszi illuzóriussá gyakorlati hasznavehetőségét. Az újabb amerikai kísérletek egyike, az „Audioskop” (Metro Goldwyn Mayer) plasztikus kép, amely nálunk is megjelent, ugyanezzel az eljárással próbálkozott. A térhatású vetítés megoldására irányuló másik úton Lippmann, az Yves-testvérek és Estanave kísérleteivel találkozunk. Ez utóbbiak minden külső optikai segédeszközt elvetnek, stereotipiai kísérleteik azonban egyelőre még nem lépték át az elméleti eredmények küszöbét.

A megoldás azért ezen a téren is már csak idő kérdése lehet és a technika zsenialitásától függ. A hang megjelenése óta ugyanis, mind világosabban látjuk a célt: a kép teljességéhez szerves életjelenségként a szín és a plaszticitás is hozzá tartozik.

## A HANGOSFILM PROBLÉMÁI ÉS A MŰVÉSZETEK VÁLSÁGA

Azalatt a három évtized alatt, míg a film óriássá nőtt, két tényező tartotta kezében sorsának irányítását: a technika és a tőke. Kulturális szempontból ez lényének és fejlődésének mindenestre tragikus vonása. A tőke rendkívüli szerepe s a film egyoldalú technikai szemlélete, amely technikai eredetéből és mivoltából, egyoldalú technikai fejlődéséből s végül korának technikai szelleméből eredt, következményeit hamarosan kimutatta.

A vén Európa kultúrája hozta létre a filmet, annak tudománya szülte és szelleme érlelte meg, de járni is az európai ember érdeklődése tanította. Férfikorának elején, mikor a háború egy kissé megtépázta az európai kultúra szárnyait, az ifjú amerikai élet légkörébe került. Belesodródott annak vad életritmusába: technikai életében, iparában és kereskedelmében hatalmassá lett. Amerika szédületes lehetőségei között is a negyedik ipari és kereskedelmi nagyhatalommá emelkedett. Ügy járt azonban, mint az új gazdag: mesés tőkével a zsebében, ragyogó technikai felkészültséggel, szabad és korlátlan lehetőségek előtt állott, de nem ismerte önmagát, eszközeit és kulturális céljait. A kultúrából csak annyit sejtett, amennyit azok tudtak róla, akik sorsát és irányítását ebben az időben kezükben tartották: a hirtelen milliommossá lett pincérek, akrobaták, kereskedők és iparosok, akik a maguk nemében zseniális finánciális adottságokkal rendelkeztek.

A film is hasonló pályát futott be. A tőke mohósága szüntelenül és türelmetlenül hajtotta a termelést és buzdította a technikát újabb és újabb alkotásokra. De a technika rohanását és a kereskedelmi törekvések mohóságát a belső fejlődés üteme nem tudta elérni. Hagyományok nélkül állott egy új kultúra gazdag kereskedelmi, ipari és technikai lehetőségei között és belső problémáival bizonytalanul tapogatózott a sötétben.

A némafilm hatalmas alkotásai voltak egy időre utolsó nagy megnyilvánulásai. Ezekben öntudatlanul is felszínre hozta lényegét, de a némafilm utolsó éveiben már tanácstalanul állott a jövő előtt.

Ekkor már mintha megcsappant volna iránta a közönség érdeklődése is. A tőke még Amerikában is visszavonulófélben van. Idegesen keres új tárgykört, amellyel újból magához láncolhatná a közönséget. „A film beteg, halálos ágyán fekszik. Nincs több meséje, nem tud már újat mondani” – írja Fay ezekről az évekről. Mindenki ötleteket hajszolt, Hollywood utcáin ezrével ácsorogtak a munkanélküliek s várták a megújulást. – A film tehát belső problémáival válságba sodródott. Senki sem tudja, honnan jött oly hirtelen a katasztrófa. Közvetlen a háborút követő években még rohamosan tör előre: a tőke hatalmas összegekkel támogatja, a gyártás mindig nagyobb arányokat ölt, a filmszínházak száma növekszik s a közönség is nagy rajongással áll mellette. A film azonban a „Sturm és Drang” küszöbén áll és belső problémáinak súlyos válsága szerencsétlenül éppen egy egyetemes kulturális válsággal találkozik.

Lélektanilag érthető, hogy a háború befejezése rövid időre lázba hozta az emberiséget. A nagy nyomás, amely megfeküdte a lelkeket, néhány pillanatra engedett, s az emberi képzelet megtépázott szárnyai ismét a magasba emelkednek. A kereskedelem és az ipar szinte hihetetlen életkedvvel kezd új vállalkozásokba s a tőke gátlás nélkül támogatja az új lehetőségeket. A film éppen ezekben az években hozza

létre a legnagyobb alkotásait, de a kultúra minden más területén, a tudomány és a művészet minden ágában az alkotás vágya kerekedik felül.

A konjunktúra ideje azonban csak egy rövid lélegzetű visszahatás volt a nyomasztó évek élményeire. Az emberiség nem ontudatosította az utolsó évtized élményeit, az örömmorban elfeledkezett róluk. A narkózis csak rövid ideig tart, utána felszínre kerülnek az utóbbi évek megpróbáltatásainak kulturális következményei. A háború végzetes élményei és a nyomában kirobbant forradalmak, később az újabb élmények: a társadalmi gondok, a politikai nyugtalanság és feszültség, kíséreljük: a gazdasági nyomor, lassan és észrevétlenül óriáskigyóként tekerőznek az ember teste és lelke köré. A gazdasági összeomlás és szociális gondok a legprimitívebb létérdekeknek engednek helyet s így a kultúriényezők az érdeklődéssel ritkán találkoznak. A lendület szárnyai az élet minden területén becsukódnak. A kultúra tényezői belebetegednek a megrázkódtatásba, az évszázados művészetek pedig beteggyukon fekszenek.

Ezekben az években a film is halálosan vergődik. Amerika vállalkozó kedve és lendülete sem tud segíteni rajta. De a válságos percekben megérkezik a segítség. A hang technikai megoldása, amely már évek óta vajúdik, végre a gyakorlatban is megjelenik. A tőke, amely a korlátlan üzleti lehetőségek idején nem nagyon siettette a megvalósulást, most kapva-kap rajta, s a hang megmenti a filmet. A közönség a technikai újdonság ígézetétől extázisban van. Az évtizedek óta néma képek megszólaltak: újra megtelnek a mozik, a gyártás óriási arányokban kezdődik meg ismét; egyszóval a teke is felszabadul a lidércnyomás alól és megindul az élet. A hangosfilmek kora kezdődik s vele a film „Sturm und Drang” korszaka. Egy-két év alatt az utolsó némafilmek is eltűnnek a vászonról; a hangosfilmtermelés az egész világot ellátja új filmekkel.

A film külső fejlődése tehát ismét felfelé halad. A tőke nagy kedvvel kezd munkába, noha a technikai átalakulás a nagyvállalkozóknak s a kis mozisoknak egyaránt nagy áldozatokba kerül. A termelés arányai és a közönség érdeklődése azonban oly rendkívüliek, hogy az új befektetések hamarosan megtérülnek.

A filmipar és -kereskedelem fellendülése, a közönség fel-tűnő érdeklődése éppen e válságos időben felkavarja és öntudatra ébreszti a tudat alatt már régóta lappangó kritikai szemléletet. Ameddig a film a hangot nélkülözte, legalább is ugyanolyan némaság vette körül kívülről, mint amily némaság volt benne. A kritikátlan közönség ugyan rajongott érte, de kevesen akadtak még olyanok, akik kultúrtörténeti céljának és jelentőségének kérdését felvetették vagy öntudatosították. A némafilm utolsó éveiben ugyan elvéve már komolyabb irodalmat is találunk, néha a kritika is megszólal, de mindez elenyészően csekély ahhoz a külső hatáshoz viszonyítva, amelyet a film a nagytömegekre gyakorol, kivált, ha tekintetbe vesszük, hogy ebbe a filmért rajongó tömegbe mind nagyobb számmal vegyülnek már intelligensebb elemek is.

Az a néhány támadás, amely különösen az igényesebb európai szellem magaslatairól éri a filmet, nem zavarja népszerűségét, de elszórt megnyilatkozásaiban már előre veti a közelgő kritikai állásfoglalás árnyékát. Ezek a kritikai megjegyzések itt-ott már tapintják a film sebezhető pontjait, midőn technikai mivoltát hangsúlyozzák s a „kultúra veszedelmének” tartják.

A hang megjelenése azután új anyagot adott a film körül csatázó véleményeknek. A kultúra egyéb tényezői, különösen az irodalom és a művészet képviselői részéről olyan „diszitó jelzőkkel” illették a filmet, amelyeket részben az elfogultság sugallhatott, sokszor azonban a szélsőséges gyűlölet. A sok irányból és nézőpontból indult kritika mégis egyetlen ponton közös, abban, hogy a film technikai eredetét és

gépi jellegét kifogásolja legélesebben. A film technikai jellegének ez a túlzottan éles és ellenszenves hangsúlyozása mindenesetre azzal a hangulattal függött össze, amelyben a háború utáni technika-ellenes kultúrszemlélet is megszületett.

Ennek az ellenszenves szemléleti módnak kialakulásához és elmélyüléséhez az is hozzájárult, hogy éppen a film legnagyobb sikerei korában, az évszázados művészetek a legváltáságosabb időket élték. Kiváló írók és költők, művészek és kritikusok, színpadi szakemberek, stb. a válság okát és elmélyülését a film sikereinek tulajdonították. Ez a korlélektani felfogás minden esetre az utolsó évtizedek egyik legnagyobb tévedésének bizonyult.

Kétségtelen, hogy a művészetek válságának előidézésében nagy szerepet játszottak a gazdasági tényezők is: az általános elszegényedés és a szociális viszonyok forradalmi változásai. Bizonyos azonban, hogy e külső tényezők mellett a válság előidézője sokkal egyetemesebb és elsősorban a kor lelkeségében gyökerező következmény volt. Az utolsó évtizedek élményeinek hatása alatt ugyanis a művészetek belső életében indult meg a hanyatlás s a művészet legmélyebb forrása apadt ki, illetőleg betegeedett meg: az *érzelem*. A háború és a szociális válság élményei az emberiséget érzelmi életében tették fáradttá és fásulttá. Olyan állapotot teremtettek a lelkekben, amelyet legjellemzőbben *érzelmi nihilizmusnak* kell neveznünk. De ugyanazok a fárasztó és elfásító élmények éppen a lankadt intellektuális életet fokozott tevékenységre korbácsolták. Ennek az eltolódásnak tulajdonítható az intellektuális életnek szinte egyoldalú uralma, amely most már az élet minden kulturális jelenségére rányomta bélyegét. A súlyos világnézeti és szociális problémáktól kikényszerített intellektuális tevékenység magán hordja a fárasztó kényszerűség hangulatát. Az embert éppen a rászakadó nyomasztó körülmények kényszerítik arra, hogy értelmét fokozottan vegye igénybe s hogy segítségével kiláboljon a nehézségek-ből. Az intellektuális élet kisugározza hatását a művészetekre

is és elnyomja azokat, megbénítja forrásukat, ugyanakkor az intellektuális kultúra tényezői a tudományok, de közülük is éppen a korszellemnek megfelelő specifikumok: gazdaságtan, szociológia, politika, világnézettan, történelem, stb. indulnak virágzásnak. (Jaspers.)

Az intellektualizmus hatásának túlsúlya figyelhető meg a különféle művészeteken is. Így pl. az újabb építészet stílusformáját intellektuális gyökerű, praktikus érdekek irányították alakulásában: a higiénia, a tágasság, a térkihasználás, stb.; – tehát csupa intellektuális tényező. S noha az utolsó időben jelentkező megújulás az építészetet visszavezeti az artisztikus formákhoz, az előbbi tényezők uralma még mindig felismerhető. E kor képzőművészetének elvont elemei, geometrikus formaalkarása ugyanezt a lappangva benyomult intellektualizmust sejtetik. A meleg, érzelmes, lágy vonalak helyett matematikailag kimért, mértani vonalakkal dolgoznak.

A zene ezekben az években is nagy érdeklődést tud kelteni, de a nagy zenei élményekért kénytelen az ember a múlt alkotásaihoz fordulni. A fáradt és fásult érzelmi életre csak az erős, drasztikus ingereknek van hatásuk, az erős színeknek, a nagy vonalaknak és az izgató melódiavezetésnek. Jellemző e kor átlagos zenei életére a jazz-zenekar tipikus hangszereinek előtérbe nyomulása, általában a jazznek rendkívüli hatása. A zenével kapcsolatban emlékezhetünk még a háború után tetőfokra hágott „táncórületre”, amelynek vad ritmusa és érzékisége ugyancsak az elernyedtt érzelmi élet visszahatása volt. E tekintetben a zene és a tánc területén újabban hasonló megtisztulási folyamatot figyelhetünk meg: az érzelem, az artisztikus finomságok irányában.

Az irodalmi műfajok közül a lírának, mint érzelmi műfajnak háttérbeszorulását az egyéniség rovására túltengő kollektív áramlatokon kívül a kornak intellektuális érdeklődése igazolja. (Lásd: gondolati líra.) Ám ugyanezek az okok sodorják a népszerűség élére a legtöbb intellektuális elemet tartalmazó műfajt: a regényt is. De a regényt tekintve annak terü-



létén éppen azok a stílusformák divatosak ma, amelyek a történetírás, általában a tudomány határterületén mozognak. Korunk divatos olvasmányai, amelyek néhány év alatt az egész világ olvasóközönségét meghódították, a regényes életrajzok. (A. Maurois, E. Ludwig, R. Graves, G. Papini, H. Lamb, S. Zweig, Hackett, W. G. Hardy, M. Jelusich, Harányi Zs., Surányi M. stb.)

Visszakerültünk tehát ismét a tudományok világába, ahol sokáig a szellemi életnek egy egészen kifinomodott, szélsőséges formája uralkodott: a szellemtörténeti felfogás.

Ebben a válságban természetesen a film is a maga jelentősége arányában osztozott. A némafilm legutolsó éveire jellemző elkedvetlenedés, a téma és stíluskeresés, a tőke kapkodása is részben ugyanannak a komplexumnak volt a következménye, amely az egyetemes válság belső okait előkészítette.

Ez a válságot takaró kapkodás azonban akkor sem ért véget, amikor a hang birtokában a tőke számára új üzleti lehetőségek nyíltak a film terén. Ellenkezőleg: a film belső válsága – amint azt látni fogjuk – éppen a hang megjelenésével érte el tetőfokát. Bizonyára a film kereskedelmi és ipari életének új lendülete tévesztette meg a felületes szemlélőt és azt a kort, amelynek minden érdeklődése, primitív létérekeivel az előtérben, gazdasági problémákon nyugodott.

Aki ugyanis figyelemmel kísérte a hangosfilm első éveinek törekvéseit, a film alkotásain ugyanazokra a jelenségekre ismerhetett rá, amelyek a művészetek területén egyetemesen mutatkoztak. Alkotásai között komoly művészi szándékokkal igen ritkán találkozunk. A film is éppúgy, mint a többi művészet, tárgy és kidolgozás tekintetében egyaránt az erős érzéki ingereket keresi: a szegénységben és a nyomorúságban élő tömegek illúzióit elégíti ki. A pompa, a fény s az érzékiség narkotizáló képeivel csábítja magához a közönséget. (Filmoperett, filmrevü.)

## A SZÍNPAD ÉS A FILM TALÁLKOZÁSA

A film fejlődését tekintve egészen sajátos a színpad helyzete és válságának kialakulása. A kérdés vizsgálatával azért foglalkozunk a válságfolyamat utolsó láncszemeként, hogy a filmmel szemben kialakult különös helyzetét és jelentőségét annál inkább kiemeljük, mert a művészet válsága kivételes erővel sújtotta, s a többi művészetek bármelyikénél nagyobb csapást mért rá. Ez a helyzet a film fejlődése szempontjából igen jelentős, mert a kritika az utolsó években szoros kapcsolatba hozta vele, sőt válságának okát nagy részben a film sikereire vezette vissza.

Abban a kultúrharcban, amelyet a különféle művészetek az egyetemes válságban létfenntartásukért folytattak, a színpad és a film került egymással a legélesebben szembe. A film és a színpad találkozása az emberi kultúra történetének egyik legérdekesebb epizódja volt. A színház hosszú évezredekre tekinthet vissza, léte már elválaszthatatlanul hozzátartozott az emberi kultúra fogalmához, viszont a film a fejlődés kezdetén jár, de máris hatalmába kerítette az egész emberiséget. Belső lényegük és történeti fejlődésük szempontjából idegenül állnak egymással szemben s csak néhány külső vonásukban érintkeznek, de a fejlődés iránya mégis összehozta őket. Két érdekes kor határmegyéjén találkoztak s a keresztúton mindkettő eltévesztette a maga sajátos irányát. A nagy kulturális zűrzavarban egyszerre csak arra ébredtek, hogy szinte felcserélték működési területüket, körülöttük pedig tombol a tömeg és tapsol új és idegen szerepkörüknek.

A művészetek válsága idején a színpad támadta leghevesebben a filmet. A színpadi szakemberek minden felelősséget a film olcsón szerzett sikereire háritottak, de a kritika és a műveltebb közvélemény is a „gépi közvetítést” s vele kapcsolatban a lesüllyedt izlést vádolta a színpad válsága miatt. A film és a színpad kultúrharcát kezdettől fogva érdekharccal kísérte, sőt sok tekintetben megelőzte. A személyeskedés határát érintő, féltékeny torzsalkodásnak nálunk is érdekes és jellemző, egészen korai dokumentumai vannak. Külföldön a nagyobb színházi városokban már az 1900-as évek elején találkozunk súlyos panaszokkal, de a magyar színházi élet sem váratott magára sokáig. Érdekes kultúrjelenségként említhetjük meg, hogy 1909-ben már a fővárosi tanácsban hangzottak el támadások az egykori Apolló színház ellen, amelynek „fényárja miatt” válsággal küzd a Nemzeti Színház és a Népszínház. A mozgóképszínházak konkurrenciája elleni panaszok sűrűn követték egymást s ennek tulajdonították, hogy immár „nem boldogulhat a Népszínház sem” (Mozgófénykép Híradó 1908-1909.)

A színház nemcsak nálunk, hanem az egész világon valóban a megpróbáltatás perceit élte át s ez a válsághangulat a világháború után, az egyetemes válság idején érte el a tetőfokát. Az egész világon megcsappant iránta a közönség érdeklődése. A komolyabb és művészi törekvéseken nevelődött hatalmas színházak félig üres nézőtér előtt játszottak: szinte napirenden volt a színházak erkölcsi és anyagi összeomlása. Az a néhány színház és színdarab, amely sikeresen küzdött a válság ellen, szellemében és művészi törekvéseiben mindenhez hasonlított, csak éppen a maga hagyományaira és évszázados lelkületére nem emlékeztette már a szemlélőt. Az utolsó évtizedek színházi törekvései is nagyrészt közrejátszottak abban, hogy a film oly könnyedén ragadhatta magához a közönség érdeklődését. A közönségnek a filmhez való átpártolásában a gazdasági és világnézeti tényezőkön kívül nagy része volt annak is, hogy a színpad elhagyván a

maga alkotási területét, olyanra tért át, ahol a filmmel technikailag nem versenyezhetett. Az újkori színpad legnagyobb eredményeinek története nem egyéb, mint a színpad „önárulásának története” – mondja Fedor Stepun.

Néhány évvel ezelőtt történt, hogy az egyik nagy budapesti színház társulata a nyári évadra kivonult a színházból a cirkuszba (A cirkusz csillaga). Az esemény nemcsak önmagában érdekes, hanem mint kultúrtörténeti dokumentum is említésre méltó. Valóságos cirkuszban a nagy színház kiváló művészei varieté és akrobata mutatványokkal szórakoztatták a közönséget. A bizarr környezetben színészek vonultak fel a cirkusz porondján s valóságos bohócok és akrobaták módjára lovagolták körül a cirkuszt, énekeltek, táncoltak és patogtatták ostorukat. A nyelvi kifejezés s az ember lelki-szellemi élete nem igen juthatott szóhoz és ez nem is volt fontos. A külső motívumok és az exotikus elgondolás megadták a hangulatát: mit is keresett volna hát itt az ember, a maga lelkével és szellemével? A dilettáns mutatványok sorában, lovak és kuttyák között az ember csak egy tényezője volt a tarka és sivár környezetnek. Ez az érem egyik oldala.

A második oldala az éremnek: *a közönség*, amely óriási tömegekben ülte körül a cirkusz köröndjét. Ma már túljutottunk ezen a krízisen, nincs miért tagadnunk: valóban megdöbbentő volt, amikor a közönség tombolva lelkesedett a nagy színházi színészek dilettáns és naiv cirkuszi mutatványaiért. A színészek bármelyike, a színház legjobb drámai és vígjátéki alakításával sem ért el akkora sikert, mint itt, a cirkuszban, primitív és dilettáns akrobata-mutatványaival, amelyek egy tizedrangú varietében is csúfosan megbuktak volna. A közönség izlése és színházzszemlélete tehát ugyancsak mélypontját érte.

A színház „önárulása” ilyen szélsőséges formában és ily tipikusan ritkán fordult elő, de ez a tény kiélezett szimbóluma lehet annak a színházzszemléletnek, amelyhez az utolsó évtizedek színpadtörténete vezetett. Ritkán fordult

elő, hogy a színház elvonult a modern cirkuszba, de viszont annál többször találkozhattunk cirkuszi motívumokkal a színházban, ahol exotikus környezet, ének, tánc és ritmikus mutatóványok mind sűrűbben szerepeltek.

Bármint változott is évszázadokon át a színház belső tartalma, művészete és a közönség színházzszemlélete, a lényeg tekintetében mégis megmaradt azon a fokon, ahol kezdettől fogva állt s maradt továbbra is az ember belső problémáinak kifejezője kora lelkeségében és a végtelenhez való viszonyában. A színház kifejezési feladatainak éppen a leglényege volt, hogy az embert helyezze az előtérbe és hogy érvényesülni hagyja az embernek, mint legfontosabb tényezőnek személyes hatását.

A színpadon évszázadokon keresztül az ember uralkodott a maga lelki problémáival, amelyek egyéniségéből és kora sajátos szelleméből fakadtak, és a kettő viszonyában ott volt a nyoma mindenkor annak a kapcsolatnak is, amely az embert a végtelenhez fűzi. Az ember volt tehát az, aki már a görög színpadon is kiemelkedett környezetéből és betöltötte problémáival azt. Egyszóval az egész színpad az ember szolgálatában állott, elsősorban embereket alkotott s az emberi élet mozgott érdeklődése előtérében. A problémalátásnak ez a módja, amely az embert helyezte középpontjába, teremtette meg az élő kapcsolatot két érdekcsoport: a színpad és közönsége között, amelyek azután kölcsönösen hatottak egymásra.

E tekintetben a középkori színpad, amely pedig az antiktól egészen függetlenül fejlesztette ki stílusát, ugyanazokat a vonásokat mutatja. Egyiknél sem játszik rendkívüli szerepet a milió: az antik színpad még nem ismeri a mai értelemben vett diszletet és a diszletváltozást, de a középkori színpad sem. Az antik színpad miliója egy természetesen kialakult mítikus környezetből állott, a középkori színpadé pedig a templom előtti tér volt. Amaz az antik léleknek a természethez való kapcsolatát juttatta érvényre, emez viszont a

transcendens világhoz való viszonyát. Közös jellemző sajátosságuk volt, hogy egyikük sem nyomta el az embert, sőt belső problémáival együtt inkább kiemelte őt.

A színpad azonban nem csupán hagyománytiszteletből maradt hű ehhez a sajátosságához évszázadokon keresztül, hanem erre kényszerítették művészetének határai is. A színpad származásának ismertető jegyeit, hogy az istentiszteletből, a vallási funkciókból indult el, egész szellemén és művészi lehetőségem, tartalmi és formai törvényein megőrizte.

A renaissance élet- és világszemlélete azonban a színpad történetében is a lassú átalakulás folyamatát indítja meg. A renaissance révén az ember életszemléletében mind fokozottabb mértékben jut szerephez a milió, amiből már nem emelkedik ki az ember s amelyre már nem a magasból néz le, hanem inkább egész lényével és problémáival benne él. A milió felfedezésével a vizuális szemlélet is megkezdí térhódítását a színpadon, a renaissance-ot felváltó barokk pedig az életritmust öntudatosítja.

A nagy francia forradalmat követő esztendőben már a színpad életében is világosan felismerhetők azok a tényezők, amelyek később a modern színpad kialakulásához vezettek. Az uralomra jutott új polgárság a színház évszázados hagyományait tragikus válaszútra tereli. A meggazdagodott új polgár a maga életszemléletének megfelelően fokozott mértékben megköveteli a színháztól is a gazdagabb környezetet, az érzéki-vizuális elemeket és az életritmúst. A színház tehát e polgári életszemlélettel szögesen ellentétes hagyományaival és kifejezési törvényeivel dilemma előtt áll. Választania kell a maga hagyományai és új közönségének követelése között. Ha kitart önmaga mellett, elveszti közönségét, amelynek közvetlen, állandó jelenlétére és hatására természeténél fogva szüksége van, viszont, ha közönségének izléséhez igazodik, elárulja évezredes hagyományait és megtagadja múltját, de ugyanakkor sutba dobja kifejezési törvényeit is. A színpadnak nem volt más tennie, mint az utóbbit választani.

A renaissance-tól kezdve a milió a színpadi technikában is kifejeződik. Az antik színpad természetes környezetét komplikáltabb berendezések váltják fel, sőt a vizuális elem s a hangulati tényező – oly fontos eleme a későbbi színháznak – ugyancsak felbukkan a világítási technika tökéletességével. (Furttentach, a Bibiena-család stb.)

Az olasz operának a XVII. században való jelentkezése idején a talaj már egészen készen áll az új színpadi törekvések számára. Általában e korszaknak ú. n. iskoladrámái, különösen a jezsuitákéi, már nagyszabású felkészültséggel oldják meg a miliót, amelyben az ember körül tündérek, szellemek, exotikus állatfajták, sárkányok, kígyók stb. jelennek meg a színpadon. E kor színpadán már szinte túlteng az érzéki-szemléleti elem: a kosztümök csillogása, a díszletek kápráztató változása, a fény és a hangulat játéka elhomályosítja a színpadi szereplőt, az embert. A filmet előkészítő koráramlat növekedése szempontjából érdekes Lady Maria Montague, a híres angol utazónő által említett Angela Vitrine d'Alina c. „varázsopera” előadásának leírása (Adolf Winds). A nevezetes „varázsoperát” 1617 szeptember 14-én mutatták be a bécsi császári udvarban. „Ebből a fajtából soha pompásabb előadást nem rendeztek még” – írja Montague kisasszony. – „Bizonyosra veszem, hogy a díszletek és a kosztümök 30 ezer fontsterlingjébe kerültek a császárnak. A színpadot egy hatalmas csatorna fölé építették. A második felvonás végén a színpad kettévált, látható lett a csatorna vize s rajta aranyozott kis hajókból álló két flotta vonul fel oldalról, készen a tengeri ütközetre. Nem könnyű e jelenetnek szépségéről fogalmat alkotnunk”. A leírás jellemzően érzékelteti a színpadnak már elég korán jelentkező *filmszerű* törekvéseit. Az egész XVII. század színpadát áthatották már a vizuális, látványos motívumok s csak a XVIII. század színháztörténete mutat nyugodtabb és kiegyensúlyozottabb törekvéseket. A milió szerényebb keretek között jut kifejezésre, ezáltal elmélyül a játék s a figyelem a színészre, illetve az emberre

összpontosul. Ez a szerény pihenő azonban gyorsan múló in-  
termezzo volt a színpad történetében. A század végén újra  
jelentkeznek az előbb említett törekvések. Goethe színpad-  
szemléletében például már sokat jelentenek a képzőművé-  
szeti elemek s bár egyéniségénél fogva e tekintetben figyelme  
inkább befelé fordul, a dekorációs elemek mégis erősen sza-  
porodnak a színpadon. Plaszticitás, színösszetétel, ruhák,  
diszletek s ezeknek harmóniája már fontos szerepet játszik,  
és Goethe sokat foglalkozik e problémákkal.

A XIX. század végéig, néhány nagyobb egyéniséget ki-  
véve, az illúzió-színpad korlátlanul uralkodik s a külső ren-  
dezés motívumai kerekednek felül a színpadi technikában.

Az általános áramlattal szemben csak olyan erős rende-  
zői egyéniségek, mint Immermann, Tieck és különösen Laube,  
tudtak helytállni s a külső, dekoratív rendezés ellenében a  
figyelmet a belső rendezésre irányítani. A többieket mind  
magával ragadta a koráramlat sodra, s az illúzió-színpad  
uralma a XIX. század végéig tartott. Ekkor Savits, a müncheni  
színház rendezője, Tieck és Immermann nyomán ismét  
érvényt szerzett annak a művészi elvnek, hogy nem a dráma  
függ a színpadtól, hanem a színpadnak kell a darabhoz iga-  
zodnia. Ezt az elvet ő végre is hajtotta híres „Shakespeare-  
színpadán”. A többiek azonban egyelőre a régi, dekoratív  
megoldás vonalán mozogtak. Dingelstedt és Devrient a „han-  
gulatrendezés”-t mindenk fölé helyezték.

A meiningeniek is lényegében ebbe a hagyományos  
irányba szorítják a fejlődést. Historizmusuk naturalista sti-  
lusban jelentkezett és ugródeszkát jelentett a naturalizmus  
szélsőségeihez. Minden elképzelhető technikai lehetőséget  
megragadtak és a színpad szolgálatába állítottak, hogy a han-  
gulatrendezés és az illúzió-színpad eddigi eredményeit töké-  
letesítsék. A milió náluk elsőrendű szerepet játszik s ebben a  
vizuális elemek kerekednek felül. A tökéletes illúzió kedvéért  
a környezet minden egyes alkotó tényezőjét lehetőleg a maga  
valóságában teremtették meg. A fa, a virág, a szobaberende-



zés stb. mind valóságos anyagi mivoltában és nagyságában állt a színpadon. A jelmezek történelmi hűségére az utolsó gombig kiterjedő szigorúsággal ügyeltek. A fegyverek, a bárdok úgy készültek, mintha valóban a csatába vinnék őket. A meiningeniek rendezési technikájának egyik eredménye volt: a tömeghatásra való törekvés. Hatalmas tömegeket vonultattak fel a színpadon s ezeknek ritmikus mozgatására nagy figyelmet fordítottak. A felvonult tömeg minden egyes tagja a maga külön életét élte, bizonyára a ritmus természetes hatása kedvéért.

Az előbbi törekvések ismerete alapján nyilvánvalóan megfigyelhető, miként terelődik a színpadtechnika figyelme a környezet és a ritmus kifejezése felé, s hogy a vizuális tényezők szerepe miként állandósul a rendezésben s hogyan mélyíti el mindezt később a naturalista szemléletnek betörése a színpadra. A naturalista illúziókeltés szélsőséges kihangsúlyozása az auditív és vizuális kifejezési mód mellett, kedves törekvése volt a századforduló színházi rendezőinek. Fontos illúziókeltő szerepe volt például az egykori rendező felfogása szerint a savanyú káposzta illatának a „Fuhrmann Henschel”-ben; a „Rose Bernd”-ben pedig a frissen szántott föld szaga okozott meglepetést a közönségnek (Winds).

A környezetrajz, az életritmus, a vizuális tényezők kizárólagos uralma, amely a színpadi ábrázolásban tökéletességre törekedett, jelezte tehát a további fejlődés útját. A közönség ízlése szélsőségbe sodorta a színházat s ezen az úton nem volt megállás. Utóbb már odáig jutottak ezek a szélsőséges törekvések, hogy a színpadot szinte túlterhelték mozdulatművészeti és gimnasztikai elemekkel. Az új korra jellemző sportszellem a színpadon is érezteti hatását. Ezt az amerikai színpadi gyakorlat fejleszti magas tőkélyre. A primitív vizuális kultúra hagyományai és a mélyből feltörekvő társadalmi osztályok befolyása viszi ott diadalra ezeket a színpadi törekvéseket. Természetes, hogy Európa sem térhetett ki az újabb hatás elől. Csodálatosan pazar milióban a görlok tömegei

vonulnak fel és káprázatos kosztümökben az érzéki-ritmus táncait járják. A legmodernebb technikai lehetőségek birtokában vakító fényel árasztják el a színpadot. A közönség szeme tágra nyílik: nem tud betelni a vizuális, érzéki benyomások buja sokaságával; a színes képek látványa elragadja és átadja magát a vizuális-ritmus hullámainak. Ezzel párhuzamosan elhanyagolja a színpad a beszédművészetet is. A szó zenei hatásával, sőt magának a nyelvi kifejezésnek jelentőségével se sokat törődnek. Kerülik a költői formák hangsúlyozását, mert természetellenesnek látszott s így mindinkább eltávolodtak a színpad kifejezési lehetőségeitől: a színész egyéniségétől, élő játéktól s a legfontosabbtól, a beszédművészetől, amelyet azután a filmszerű „kép- és hangulatkultusz” vált fel.

Az idegen művészetek befolyása a színpadra tehát már egészségtelen arányokat ölt. Amitől Goethét izlése és harmonikus művészetszemlélete még visszariasztotta, hogy a képzőművészeteknek a kelleténél súlyosabb befolyást engedjen, az itt már beteljesedik. A müncheni Kunsttheater-ben például már a festő a legfőbb úr: ő irányítja és rendezzi az egész színpad életét. A képzőművészet, mint segédművészet azóta nem egyszer került a fontosabb tényezők elé. A meiningeniek például kinos aprólékossággal keresték össze az illető darab környezetébe illő képeket és tárgyakat. A „Magányos ember” c. színdarabban Häckel és Darwin képei függetek a falakon, zenével kapcsolatos darabjaik előadásain pedig Mozart és Beethoven mellszobraikat helyezték el a színpadon (Winds). A filmhez hasonlóan tehát a darab szellemét és belső tartalmát nem a színész egyéniségén és nyelvi kifejezésén keresztül érzékeltették, hanem a miliőben objektiválták. Az esetleges felvonulások számára a színpadi tér sokszor már nem is volt elegendő. Legtöbbször a színpad alatt vagy előtt vonult végig a menet s lépett a színpadra. Így természetesen nagyobb volt a vizuális hatás és a menet ritmusa is jobban érvényesült.

Ezen a színpadon természetesen valósággal keresni kellett az embert. Alárendelt szerepe volt; ő szolgáltatta a ritmust; ő volt részben a képiesség eleven hordozója: betöltötte azt a néhány parányi hézagot, melyet a milió nyitva felejtett az ember számára. Edward Gordon Graig felfogása, hogy a tulajdonképeni színészek feleslegesek, mert csak figurák a festői környezetben, – itt tökéletesen valóra vált. A színpad egyeduralmódója, művésze és alkotóegyéniisége a rendező lett. A színpad képekből és ritmusból állott s a képeket, a ritmust a „színpadművész”, a rendező teremtette meg és irányította. Savits klasszikus felfogásának, hogy a színpadnak a darabhoz kell idomulnia, ilyen körülmények között már nem lehetett érvényt szerezni.

Ebben a színpadi szellemben a színész természetesen elvesztette egykori nagy jelentőségét. Ahogy az ember belső életének folyton megújuló, örök problémáival a háttérbe szorult, vele a színész egyénisége is másodrendű lett. Megérezte szerepének másodrendűségét, s ennek hatása természetesen csak bénító lehetett: alakításai valóban „játékká” lettek. Csak imitálta az elmélyedést és az élményszerűséget. Nem érzett semmi akadályt abban, hogy néhány óra leforgása alatt, homlokegyenest ellenkező környezetben, ellentétes szerepeket alakítson: kabaré, vígjáték vagy drámai alkotás szinte mindegy volt neki. Mint ahogy az sem problémája már, hogy a színpadról a filmműterembe kocsizzék, vagy a felvevőgéptől a színpadra rohanjon. Aki átlátja a kettő nagy tartalmi és formai távlatait, a kettő között tátongó betölthetetlen űrt, az megérti e kettő ellenmondásait.

A színpad képiessége és vizualitása természetesen átterjed a színészre is. A közönség érdeklődése teljesen a képies szín esztípus felé fordult, akinek vizuális játékrizmusa megfelelt a közönség izlésének. A tőke is szívesen hajlott rá, követve a közönség izlését, s az új sztárkultusz most már teljesen aláásta a színész egyéniségét, amely a rendező egyeduralma következtében már úgyis árnyékhatalommal lett. A vi-

zuális motívumok mellett az auditív benyomások nem igen juthattak szóhoz. A képzőművészet színpadi befolyásán kívül ugyan a zene szerepe is rendkívül jelentőségre emelkedett, de mögöttük a színész egyénisége és a nyelvi kifejezés mindinkább háttérbe szorult. Kifejezési forma tekintetében tehát a vizuális motívumok elszaporodása figyelhető meg a színpadon. Ezzel jár a képiesség, a hangkultusz, a mikrorajz, a ritmikus elemek túltengése, a dekoratív- és a tenyhatás-elemek hangsúlyozása a rendezésben. Tartalmi tekintetben pedig ez a fejlődés a koncentrált drámai cselekményt minidrá-mává, dramatizált novellává higitja, amelyben azután ezek a formai motívumok uralkodó szerephez juthattak, innen már csak egy lépés volt az operetthez, a zenés vígjátékok divatjához és a revü-darabok elburjánzásához, amelyek a komoly színpadot elterelték eredeti fejlődésvonalától és létrehozták találkozását a filmmel. Emellett bizonyít az a tény is, hogy a film a színpadot először a történeti tárgyú operett területén győzte le. A vizuális revü-motívumok uralmára és túlsúlyára jellemző, hogy utóbb már a komoly drámai alkotások színpadra vitelét is befolyásolták és a revü-képhatásokkal szóték át (V. ö. J. Gregor, A. Winds, F. Stepun, Bárdos A. stb.).

Ennek a kornak legnagyobb rendezői egyénisége, Reinhardt, jellemzően képviseli alkotásaiban a kor színpadi problémáinak tragikus dualizmusát. Amikor pályája első felében egy merész ötlettel és zseniális elgondolással az Oedipust a Schumann-cirkuszba vitte és ott adatta elő, már akkor kitűntek művészi egyéniségének fény- és árnyoldalai, kétségtelen dualizmusa.

Erősen hitte ugyanis, hogy ezzel az ötlettel visszatért színházzszemléletében az antik színpad eredeti forrásához s ugyanakkor magával vitte oda a modern közönséget is. Az előadásnak csakugyan példátlan sikere volt, s mindenki elragadtatással beszélt ötletéről, amely amennyire ötlet volt, annyira tévedés is. Mert egészen más volt az antik ember világ- és színházzszemlélete, mint a maié. A görög színház ter-

mészetes környezete és a modern cirkusz miliője sarkalatos ellentétei egymásnak. Az antik színház miliője ugyanis megfelelt a színház belső tartalmának. A görög ember mitikus természetszemlélete az istenség közelségét érezte a miliő minden zugában. Viszont a mai cirkusz inkább a rómaihoz áll közel, amely éppen ellentéte a színház ünnepélyes és mitikus-misztikus hangulatának. A gyakran megbélyegzésül használt „cirkusz” fogalmának mai tartalma talán elég érthetően szemlélteti a különbséget. Ezért a modern ember számára az Oedipus cirkuszi előadása sem volt több egyszerű egzotikumnál: a szokatlan, érdekes és különös környezet, benne a ritmikusan mozgó tömegekkel. Ezzel szemben a görög színház miliője természetes volt, eszköz ahhoz, hogy az embert problémájával együtt kiemelje.

Reinhardt-ot zsenialitása természetesen megmenti az epigonok túlzásaitól, azokétól az epigonokétól, akik elsősorban hiüusak abban, hogy a színházat teljesen átengedték a vizuális koráramlat sodrásának. Viszont éppen nagy egyénisége tükrözi vissza leghívebben kora beteg színpadi stílusának téves törekvéseit és ellentmondásait. Rendezői egyénisége, hasonlóan emberi és művészi egyéniségéhez, mindenkor a színpad és a film határmesgyéjén mozgott. Reinhardt, mint O. Brahm utóda indult el rendezői pályáján 1905-ben s csakhamar, már a háború legelején feltűnik a film világában is. Azóta többször fölcserélte működési területét: újabban hosszabb időre fordított hátat a színpadnak, hogy a filmrendezésnek adja át magát. A köztudatban mégis napjaink egyik legnagyobb színpadi rendezőjeként szerepel. Legnagyobb filmalkotása: a „Szentivánéji álom”, hű szimbóluma rendezői művészetének. Rendezési felfogásában a film stílusa kétfelé ágazik. A „Szentivánéji álom” képsorozatának egy része nem más, mint az utolsó évtizedek színpadi szellemében rendezett színpadi jeleneteknek reprodukciója. Színpadi jeleneteknek túlságosan *filmszerűek*, viszont filmnek túlságosan *színpadiak*. (L. a Szentivánéji-álmok képeit.)

Értékeljük azt a nagy küzdelmet, melyet Reinhardt a shakespeare-i vigjátékkal folytatott, miközben az irodalmi alkotást az irodalom területéről a mozgóképre vitte át. Ennek a nagy küzdelemnek nyomai azonban felismerhetők a filmen. Ahol a párbeszéd uralkodó szerepet kapott és kifejezte a shakespeare-i szellemet, ott a kép másodrendűvé lett, vagy csak illusztrációja volt a dialógusnak. Ahol pedig a mozgókép vette át a vezetést, ott elmaradt az alkotás lelke s csak látványosságban merült ki a rendezés.

Ha mentes volt is Reinhardt zsenialitása és nagy felkészültsége az epigonok dilettáns *szélsőségeitől, minden színpadi rendezésén fellelhető az „Überregie”* formájában, a külső rendezés nagy technikai fölénye: a millió nagyszerűsége, a képzőművészeti elemek tudatos, de kelleténél szélesebb kidolgozása és hatása, a megvilágítás pazar elrendezése, a tömegek ritmikus tagolása, mozgása stb., amelyek a színpad lényeges elemét éppúgy elhomályosították, mint ahogy nagy és zseniális művészi tevékenysége s nagy egyéniségének fénye elhomályosított maga körül minden más akaratot vagy törekvést. Innen van az, hogy nagy színpadi rendezései tele voltak vizuális hatásokkal: frappáns milióképekkel és változatos ritmussal, tehát filmszerű motívumokkal, viszont filmalkotásain gyakran találkozunk a nagyszerű képek között színpadi jelek egyszerű reprodukcióival.

A XX. század harmincas éveiben tehát, amikor a „filmszerű” színpadi törekvéseknek már százszor halálhírét költötték, a gyakorlatban e jtörekvések még virágkorukat élik. Így a színház most már nemcsak létérdekei, üzleti problémái és féltékenysége miatt ütközik össze a filmmel, mint korábban, hanem kulturális és művészi céljaiban és eszközeiben is. Mint láttuk, a színpad, amennyire technikai lehetőségei csak engedték, eljutott a filmszerűség legtávolabbi határáig: tartalmában és formában szinte „filmet” játszik. A film pedig éppen ezekben az években kezd a színpad területére átkalandozni.

## A FILM „ÖNÁRULÁSA”

Ámde a film sem bizonyult hűségesebbnek önmagához. Létfeltételeit és kifejezési törvényeit felejtve, maga is elkövette azt a bizonyos „önárulást”, amellyel Stepun előbb még a színpadot vádolta.

Amikor a technika a filmet megajándékozta a hang nyújtotta lehetőségekkel, a tőke éppen visszavonulóban volt. A hang megjelenése azonban egy csapással új életre serkentette a már elkedvetlenedett tőkét, s az nyomban felismerte és felmérte a közönség ujjongó érdeklődésének súlyát az új találmány iránt. De a három új tényező eredője: a közönség kíváncsi érdeklődése, a tőke újra éledt mohósága és a hangosfilm keletkezésekor támadt teljes tájékozatlanság annak belső problémái iránt, a filmet új válság küszöbére sodorta.

A tőke éberén a közönség ütőerén tartja kezét és most már halomszámra gyártja az új filmeket, amelyeken a hangbenyomások keltette hatáshoz igazodik a cselekmény, a színész és a rendező. Előbb csak a különféle életjelenségek hangbenyomásai, majd az ének és a zene, végül az emberi beszéd kerülnek sorra.

A fejlődés következményei hamarosan felvetették a hangosfilm vagy beszélőfilm nehéz problémáját. (Tonfilm oder Sprechfilm?!) A tőke ugyanis a hang erejével a birtokában most már könnyedén jutott új tárgykörhöz, és a legkényelmesebben járható utat választotta, amikor a zene, az irodalom, a színpad világához fordult ötletért és tárgyért: tehát az évszázados auditív kultúra eredményeit vette

igénybe. Ezt annál is inkább megtehetette, mert Európa ismét nagy érdeklődéssel kapcsolódott bele a filmfejlődés történetébe. Előbb a németek, később a franciák, az angolok, legújabbban pedig az olaszok (Scipione Africano) vesznek részt nagy kedvvel a versenyben.

Az európai kultúra évszázados hagyományai, a színpad, az irodalom s a zene alkotásai, amelyeket az európai szellem újultán felkinált a hangosfilmnek, csak táplálták ennek téves törekvéseit. Fejlődésének második szakaszához hasonlóan, csak amannál veszedelmesebb arányban támaszkodott most vizuális adottságaival az auditív kultúra dokumentumaira. Némasága visszatartotta a szélsőségektől, attól, hogy teljes szabadsággal felhasználja az auditív kifejezés lehetőségeit, noha a feliratok használata ebben az irányban bizonyos segítséget jelentett számára. Ezért a feliratok használata ellenére is szinte *csak* a vizuális motívumokra és kifejezésre szorult. A hang azonban egyszerre felszabadította lekötött szárnyait s a vizualitást félredobva rávetette magát a zenei és a nyelvi kifejezés technikai közvetítésére. Ennek a fordulatnak következményeként a filmre átdolgozott operettek, operák, drámai alkotások, regények stb. tulajdonképpen az eredeti művek egyszerű vizuális „reprodukciói”, illetve illusztrációi lettek. A hangosfilm tehát ezekben az években ugyanazt az „önárulást” követte el, mint amellyel Stepun a színpadot vádolta.

A hangosfilm kezdeti korszaka máról-holnapra romba döntötte a némafilm nagy eredményeit, a vizuális kifejezés tökéletességét. Cserben hagyta a vizuális kifejezés lehetőségeit, a képkalkotás és képkapcsolás gazdag törvényeit, melyeket a némafilm története folyamán kialakított és összegyűjtött. A mozgókép tehát, amely alig harminc év alatt megteremtette s gazdagon kifejlesztve megvalósította az évezredes vágyat egy mozgékonyabb és hajlékonyabb vizuális kifejezés után, elvesztette uralkodó szerepét. A technikai úton közvetített auditív kifejezés kerekedett föléje s így természetesen kultúrtörténeti jelentőségét is elveszítette. Egy-



szerű technikai alkotássá süllyedt, amelyet a rosszakaratúak joggal nevezhettek „gépi közvetítésnek”. Ez az ítélet, amely ellene gyakran felhangzott, és belső bukása, amelyet a hangnak mohó birtokbavétele felidézett, – kritikus helyzet elé állította a fejlődést. A közönség, de a kritika sem veszi észre, hogy a film miként siklik át belső vizuális adottságai területéről oda, ahol az auditív kultúra tényezői: a színház, az irodalom fészkelnek. Pedig a film éppen a hang birtokában most már mind gyakrabban átkalandozik a számára idegen világba. Ez az átcsapás eleinte teljes szélsőségeiben érvényesíti a filmen a vizualitás rovására a színpadszerűséget. A hangosfilm esetében is bekövetkezik tehát az a helyzet, melyet előzőleg már a színpaddal kapcsolatban megállapítottunk, hogy ez éppen úgy átkalandozik a színpad területére, mint a színpad a filmére. A film és a színpad szempontjából a harmincas évek tehát „a kalandozás korának” nevezhetők. Ezek az esztendők már mindegyiket a másik területén találják. Onnan vádolják egymást az ellenfelek. A színpad utolsó évtizedeinek vergődéseitől fáradtan, a pusztulástól és az elmúlástól való ideges félelmében, minden kudarcáért a filmet okolja. A film pedig az összes lehetőségek birtokában mindent elkövet, hogy a közönséget magához láncolja. Nem csoda, hogy ilyen helyzetben a közönség művészszemlélete a legfurcsább körülmények közé kerül: a mozgóképen élvezi a technikai úton közvetített és reprodukált színpadot, viszont a színházban a film művészi illúzióival találkozik. A hangosfilm ismételten nagy színészeket, híres sztárokat visz a közönség elé, akik szinte végtelen színpadi párbeszédekkel untatnak, s nagyszerű regényeket, színpadi, operai és zenei alkotásokat hoz, – csak éppen a filmmel marad adós. A párbeszéd minduntalan akadályozza az előadás ritmusát, a történésről a vizuális tudomásvétel helyett nagyrészen a nyelvi kifejezés, hang útján értesülünk. A színpad mindent elkövet, hogy tökéletes miliőt teremtsen színészei köré, a film ellenben már elég gyakran megelégszik a szűk környezettel, sőt a kulisszákkal is. S mialatt a

színpad világában a színész háttérbe szorul a rendező mellett, azalatt a filmen is sorrendet változtatnak a művészi tényezők: a színész jut előtérbe, s a rendező csak igen ritkán érvényesül.

A körülöttük és közöttük dúló hosszú küzdelem, amely még napjainkban sem lankadt, a harc eredményeként mégis bizonyos tisztulási folyamatot indított meg. A harc hevében ugyanis lassan magukhoz tértek és öntudatra ébredtek az ellenfelek, mert felismerték, hogy mindketten idegen területen járnak. Ezért tehát egy kissé megsebezve bár, de lassan megkezdték a visszavonulást saját művészi világukba, saját létfeltételeik közé. öntudatára ébrednek lényegüknek s ugyanakkor kezdik felismerni kifejezési lehetőségeik határait.

A tisztulás jelére vall a közönségnek reményt keltő izlés-változása. Az a néhány színpadi alkotás, amely az utóbbi időben nagy sikert aratott, világnézet tekintetében és színpadművészeti szempontból is a színház évszázados kulturális hagyományait támasztotta fel. A közönség ünnepélyes hangulata ismét megteremtette azt a kollektív szellemet, amely a kettőt: a közönséget és a színpadot ismét egységes egészzé forrasztja össze.

Ilyen értelemben a harmincas évek belső válsága óta a film is megtalálta a fejlődés útját. Amerika kezdeményezése után a zseniális orosz rendezők (Pudovkin, Timosenko, Eisenstein stb.) és követőik, (például Machaty) letörték az auditív kifejezés szélsőséges érvényesülését, s ha e tekintetben az orosz stílus sokszor túlzott volt is, mint minden komoly visszahatás, mégis megindította az egészségesebb film-szemlélet útjának egyengetését. Ebben az irányban Chaplin elméleti állásfoglalása és művészi gyakorlata is jótékony befolyással volt a fejlődésre. A legújabb időben néhány francia produkció (örvény, Táncrend) a fejlődés továbbvitelét jelzi: a kezdeti orosz rendezői stílus szélsőséges kinövéseit lecsiszolták és egyik-másik alkotásban szinte a klasszicitás magaslatára emelték.

Az amerikai, a német és az angol törekvések forma tekintetében is, de különösen tartalmilag hoztak már filmszerűbb eredményeket.

Megállapítható tehát, hogy napjainkban már mindegyik a maga területére vonul vissza s a maga eszközeivel próbál alkotni. A színpadon a drámai tartalom mellett az ember, illetőleg a színész egyénisége s a beszédművészet ismét az őt megillető helyére került. A rendező lassan visszavonul a háttérbe. Didaktórikus törekvéseivel és a miliővel nem nehezedik a színészre.

A film pedig ezzel szemben előtérbe hozza a rendezőt, nagy és komoly alkotásain a színész már tökéletesen beleolvad a képbe, a beszéd sem játszik rendkívüli szerepet, viszont a miliő és a történés ismét lendületesen halad előre. Az elmúlt évek nagy művészi alkotásai erről tettek tanúbizonyságot. (Az Álmodó száj, a Mellékutca, a Cavalcade, az Ex-tázis, Az ordonánc, a Moszkvai éjtszakák, a Nocturno, a Mazurka, az örvény, a Táncrend, a Chaplin-filmek stb.)

## A FILM ÉS A KULTÚRA

A film tehát néhány évtized alatt mélyen behatolt az emberi kultúrába s mint történelmi vizsgálódásainak során látuk: szinte minden irányban áthatotta azt. Ma már szervesen hozzátartozik az ember környezetéhez, mint a kultúra bármely más adománya. A filmet immár megszoktuk, napjaink, éleltszmléletünk alkotó és alakító tényezője lett és hiányát már el sem tudjuk képzelni. Nincs a földnek civilizált része, amely ne ismerné: faji, társadalmi és műveltségi határok nélkül meghódította az emberiség érdeklődését. Állíthatjuk, hogy a film hatása alá került ma mindenki, s mégis alig van kulturális probléma, amelyet áthatolhatóbb kód borítana, mint az a kérdés; lényegében mi a film művelődéstörténeti jelentősége?

Sajnos, azok a viták, amelyek a napi sajtóban, az előadások keretében, s a tudományos irodalomban a film kultúrtörténeti értelmét próbálták megmagyarázni, nem járultak hozzá ennek a kérdésnek teljes megoldásához.

A technika és a tőke, amely a film fejlődésének oly heves ütemet diktált, nem hagyott időt a kérdés nyugodt mérlegelésére. Sőt, inkább azt kellett látnunk, hogy a tőke egyoldalú törekvései a film kulturális céljait gyakran tévútra terelték. Technikai eredete és korának technikai szemlélete pedig csak elmélyítette belső válságát, s ebben a válságban nemcsak a tisztánlátás lehetősége veszett el, hanem forrása lett kulturális céljait és lehetőségeit illetőleg sok olyan téves

felfogásnak, amelyek a köztudatban a film értékelését mindinkább megnehezítették.

A film kultúrtörténeti helyét, céljait értékelő sok téves felfogást a német, angol és francia szakirodalom sem tisztázta teljesen. A film szakirodalmának igen jelentős része a részletkérdésekben merül el. Az összefüggések megállapításához, a probléma szintéziséhez tehát nem nyújt lehetőséget. Azok az írók pedig, kik jelentőségének megértéséhez, a részletkérdéseken túlmenőleg próbáltak utat találni, kezdettől fogva magából a film világából kerültek ki. A szintetikus szemléletre törekvő kutatás tehát hiába fordul hozzájuk, mert a felvetett kérdést belülről és nem felülről vizsgálták. Ezek a szerzők rendszerint elvesztek a részletekben és így a film kultúrtörténeti szerepére vonatkozólag kevés mondanivalójuk akadt. De hasonló tévedésekbe siklottak azok is, kik a film kultúrtörténeti jelentőségét és helyét a modern kultúrában kívülről próbálták meghatározni. Ezek a kutatók ugyanis valamelyik másik kulturális tényező világából kiindulva közeledtek feléje. Sok jóakarát tört meg azon, és sok elfogultságnak lett szülője az a tény, hogy ezek a kutatók nem ismerték a film belső világát.

A kutató típusok óriási tömegében nagyon kevés szemlélő akadt, aki a részletkutatás könnyen általánosító horizontján túlemelkedve és elfogultság nélkül, vagy saját szaktudománya egyoldalú szemléletét leküzdve, megállapította volna a film helyét az emberi művelődés többi tényezőinek sorában, tehát aki egyetemes érvényű, kultúrfilozófiai értékű ítéletet adhatott volna a filmről.

Éppen e vázolt okok következtében a közfelfogás teljes zűrzavarban és tájékozatlanságban élt a film kultúrtörténeti jelentőségét illetőleg. Egyesek, kezdettől fogva valamilyen *új művészetet* pillantottak meg a filmben. Mások ismét úgy igyekeztek tiszta képet alkotni róla, hogy a filmet más művészetekkel hozták kapcsolatba. Sokan a képzőművészetek közé sorozták, majd akadtak olyanok, akik az irodalom

világából kiruccanva, az elbeszélő műfajok (epika, regény) tartalmi tényezőit ismerték fel benne. Végül, egészen természetesen felbukkantak olyan nézetek is, amelyek néhány, merőben külső hasonlóság alapján, a színpad egyik modern formáját látták a filmben.

Nehéz is volt s ma sem könnyű még a giccsek, a technikaiag nagyszerű, de kulturális értékükben gyatra tákolmányok, a szemet érzékileg gyönyörködtető, pazar képek sokaságából a film nagy kultúrtörténeti jelentőségének néhány dokumentumát kihámozni.

A film művelődéstörténeti jelentését máshol kell keresni. A film, mint kész alkotás, nem adhat választ a kérdésekre, amelyek kulturális jelentőségét magyarázhatnák. Erről csak akkor nyerhetünk tiszta képet, ha visszatérünk az őseredeti forráshoz, amely a filmet fejlődésében egyedül irányíthatja, de egyúttal lehetőségeinek is határt szab, tehát ha a természetét és lényegét egyedül meghatározó kifejezési eszközhöz, a mozgóképhez térünk vissza.

A film történetének vázlata talán kielégítően szemléltette, hogy miként indult ki a történelmi idők homályából az a vágy és törekvés, amely hosszú évszázadok után megvalósulásához vezetett. Láttuk, hogy az egyetemes vizuális adottságokkal szemben miként jut uralomra az auditív, a nyelvi kifejezés, s hogy az emberi alkotó szellem a vizuális eszközök segítségével a képzőművészeti alkotásokon milyen harcot vívott az anyagi világgal egy olyan vizuális kifejezési formáért, amely az élő nyelv, illetve maradandó jelének könnyed, hajlékony és alkalmazkodó természetét vizuális területen is el tudja érni.

A film egyoldalú értékelésével szemben feltalálásának kultúrtörténeti jelentőségét abban látjuk éppen, hogy a nyelv elvont kifejezési lehetőségeivel szemben új, szemléleten alapuló kifejezési eszközt és formát hozott: a mozgóképet. A mozgókép tehát, míg egyfelől mint vizuális kifejezési eszköz a képzőművészetekből indul ki s e tekintetben vizuális

természetével és lehetőségeivel ma is a legközelebb áll hozzájuk, addig a nyelvvel párhuzamosan a maga módján, tehát vizuálisan elérte a nyelv kifejezési lehetőségeit. Párhuzamosan, de poláris ellentétként egymásnak állanak a fejlődés két végpontján. A millió minden apró tényezőjét, az időbeli történetét, az ember és a környezet viszonyát és változásait, amelyeket eddig csak auditív területen a nyelv segítségével tudott kifejezni az ember, a mozgókép most már szemléltetve is kifejezheti. A nagy űr, mely ennek ellenére mégis fennáll közöttük, lényegükből következik, t. i., hogy az egyik auditív, a másik viszont vizuális eszköz. Mindegyiknek mások a fiziológiai alapjai és mások a fizikai törvényei, éppen ezért más a szerepük is az emberi kultúra történetében. Mindkettő az élet ugyanazon területén mozoghat, annak mégis más sajátosságát ragadhatja meg, azt, ami éppen természetének megfelel. A nyelv kifejezési lehetőségei korlátozottak sok olyan téren, amelyen a mozgókép könnyen uralkodik, viszont a mozgókép sohase tudja a nyelv kulturális jelentőségét pótolni. A kettő csodálatosképpen kiegészíti egymást.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a mozgókép vizuális kifejezési eszköz, s mint ilyen, sarkalatos ellentéte az auditív nyelvnek. A mozgókép szabad és mozgékony vizuális kifejezési lehetőségeivel a nyelv többirányú kifejezési lehetőségét birtokába vette.

Kifejezési törekvései, mint láttuk, már a kezdet kezdetén különváltak egymástól a tárgyi érdeklődés tekintetében. A kifejezési forma természetesen csak egy hosszabb fejlődés eredménye lehetett. E tekintetben azonban különféle kifejezési területei számára megszerzi majd a megfelelő kifejezési formákat és megalkotja törvényeit. A mai állapot már világosan mutatja e fejlődési irányt. Külön kifejezési törvényei lesznek a *tudomány* számára és egészen külön kifejezési formája lesz a *művészet* területén. A mozgóképnek ezeken kívül még olyan területe is van, amelyen eredeti alkotásokat nem hoz létre. Megvan ugyanis a technikai fel-

készültsége ahhoz, hogy a többi művészetek eredményeit vizuális úton közvetítse. Napjainkban alkotásainak legnagyobb része még ezen a területen mozog. Idők folyamán a „reprodukciók” száma ugyan csökkenni fog abban az arányban, ahogy a közönség filmszemlélete és ízlése finomul, de szociális-kulturális jelentőségük vitán felül áll. Az emberiség legnagyobb tömegei általa jutnak a különféle művészetek kivételes nagy alkotásainak megismeréséhez.

A mozgóképnek komoly, tudományos határozottsággal megállapítható és rendszerezhető lehetőségeit egyelőre ebben a három pontban tárgyalhatjuk: *film és tudomány* (kultur-, illetőleg oktatófilmek), *film és zornalisztika* (hiradók), *film és művészet* (a művészi igényekkel készült, illetőleg szórakoztatásra szánt alkotások). Minthogy az első kettő némileg összefügg egymással, a másodiknak nincsenek egészen egyedülálló és külön törvényei, a kettőt tehát együtt tárgyalhatjuk. Végző elemzésben két nagy, körülhatárolható kifejezési területe van a filmnek: a *tudomány* és a *művészet*.

Mindkét területen, új kifejezési lehetőségeivel, új életet öntött formába s a régi élet új arcát hozta szemünk elé. Ez a csodálatos világ, amelyet a film feltárt az emberi szem számára, s amelyet az emberiség kulturális fejlődése érdekében megőriz majd a távoli jövőnek – bennünk most még kevésbé tudatos és ezért értékét sem tudjuk eléggé megbecsülni.



# ***A FILM ÉS A TUDOMÁNY***

## A NYELV ÉS KIFEJEZÉSI HATÁRAI

Évezredek óta, amilyen messzire csak visszaér a történelem kutató tekintete: a megismerés és a gondolkozás eredményeit, az emberi tudást, az egész kultúrát egyének, fajok, világrészek, nemzedékek, sőt korok között a hagyományokon és maradványokon kívül szinte mindenestül a nyelv közvetítette. Kezdve a legősibb falfeliratoktól az agyagtáblákon, fatáblákon, bambuszkötegeken, a papiruszon, a pergamenen s a kódexeken keresztül a könyvnyomtatásig, a nyelvi kifejezés örökölte meg és származtatta át a tapasztalás és a megismerés nagy és apró eredményeit, amelyek egymásra rakódva és építve gyarapodtak évezredekén keresztül. Nélküle minden új nemzedék előről kezdhette volna a megismerésért folytatott fárasztó küzdelmet, mert a nemzedék halálával minden eredmény megsemmisült volna.

A nyelv utólérhetetlenül gazdag és sokoldalú felkészültsége sem tudta azonban tökéletesen teljesíteni a kultúra-közvetítés nehéz feladatát. Minél tökéletesebbé vált ugyanis a nyelv a fejlődés folyamán s lényegében minél szabadabban és gazdagabban bontakozott ki, annál szembetűnőbben mutatkoztak meg kifejezési lehetőségének határai. Ezért az emberiség évezredes vágyát és törekvését, amely a nyelvhez némileg hasonló, hajlékony és mozgékony vizuális kifejezést keresett, a nyelv kifejezési korlátoltsága és hiányai is táplálták.

A nyelv kifejezési korlátoltsága annak auditív természetében rejlik. Az auditív nyelvnek kifejezési határai már

akkor kitűntek, amikor a nyelv még telve volt érzéki, anyagi eredetű elemekkel és közvetett érzéki-vizuális képekkel, illetve motívumokkal. A nyelvi kifejezés hiányosságait érezték a primitív népek, ezért a beszédet még gazdag jelbeszédrel is kísérték. Így igyekeztek az auditív benyomások bizonytalanságát érzékiileg körülhatárolni, konkretizálni. A fejlődés későbbi fokán a nyelv auditív jellege az emberi gondolkodás fejlődése arányában mindinkább előtérbe került. Az auditív nyelv ugyanis az emberi gondolkodás és szellem lendületét, belső logikai bonyolultságát csak úgy tudta követni, hogy teljesen elszakadt az anyagi világtól. Idők folyamán elvont és anyagiatlan lett. Követte e tekintetben absztrakciója útján az ember intellektuális életét. Természetes tehát, hogy a nyelv hangjai és hangsorai elszakadtak érzéki-anyagi eredetűtől s így a nyelv a testetlen gondolati vonatkozások kifejezésében rendkívüli szabadsághoz és absztrakt tisztasághoz jutott. (E. Cassirer.)

Ázáltal, hogy hangjai és hangsorai jelöléseikben átlépték az érzéki szférát, azaz nem kötök többé „érzéki-szemléleti” határozományok, a nyelv tökéletes „ülanékonyságra” tett szert. Így tudta gátlás nélkül követni az emberi szellem testetlen lebegését, amely éppen általa lett naggyá. Követi nemcsak a képzettartalmak merev és meghatározott adottságait, hanem a képzetfolyamatok legfinomabb fordulatait és ingadozásait is. (E. Cassirer.) Gondoljunk csak arra, hogy a tudomány nyelve például a filozófiában, tehát éppen a legjellegzetesebb területen, az emberi szellem legfinomabb és legelvontabb árnyalatait, az intellektuális élet bonyolult logikai tevékenységét milyen tökéletesen tudja visszaadni. E tekintetben a nyelv, a többi kifejezési eszközzel szemben, rendkívüli gazdagságánál fogva, jelentékeny előnyökre tett szert.

Fejlődésének mai fokán már csak igen kevés nyelvi jel és kifejezési forma őrzök az őseredeteki állapot érzéki kapcsolatait: néhány hangfestő és hangutánzó szó és néhány olyan

kifejezés, amely érzéki anyagi alapjelentésre visszavezethető térbeli vonatkozásra utal. Ezek a primitív és a modern nyelvekben egyformán fellelhető nyomok azt bizonyítják, hogy a fejlődés kezdőfokán, a jelölő és a jelölt között érzéki kapcsolat állott fenn. A mai nyelvi kifejezés: a hang, illetőleg az írásszimbólumok a jelölttel azonban már nincsenek természetes összefüggésben. Ezek a szimbolikus jelek csupán ideális viszonylatban állanak a jelölttel. (Delmuth-Bühler.) Mászóval: a jelölő név és a tárgy képe közötti kapcsolat irreális és formális, nem szükségszerű: azaz csupán *hagyományokon* és *begyakorláson* alapul. A mai nyelvnek tehát, mint jelölőnek az anyagi, érzéki világhoz kevés köze van, nem a térben terjed, hanem az időben. Éppen ezért állandóan és szüntelenül alakulófélben van: tünékeny és törékeny jelenség, elvont, nehezen megfogható és bizonytalanul konkretizálható. (Brandenstein.) De éppen ez a tulajdonsága, amely egyrésztől szinte határtalan lehetőségeket biztosít számára a szellemi életben, a másik oldalon, amikor térbeli érzéki-anyagi, plasztikus, vizuális határozmányokkal kerül szembe, szárnyaszegetté teszi.

Ámde a nyelv kifejezési lehetőségeinek határai konkrét formában más területen is jelentkeztek. Az őseredeti vizuális eszközök egyetemessége korszakának lezárulása után ugyanis a nyelv egy-egy faj, vagy nemzet határai közé szorult. Sőt ezen új határokon belül a miliő legkisebb változását is megérezte elvonsága, illanékonyága és érzékenysége folytán. Ha csak a különböző nemzeti nyelvek kialakulására gondolunk, sőt ezeken belül a tájszólások kifejlődésére, megfigyelhetjük, hogy a nyelv egész sereg új korlátot vont maga köré. Közismert tény, hogy például a német nyelvterületen belül: a nagyszámú nyelvjárások közül többen milyen messze eltávolodtak egymástól s hogy egy bécsi és egy svájci német egyáltalán nem, vagy csak nagyon nehezen érti meg egymást, ha mindkettő csak a maga nyelvjárását beszéli. Lélektani szempontból tehát a nyelv ezért a szabadságért

és könnyebb alkalmazkodóképességéért elég nagy árat fizetett.

Súlyos csapások érték a nyelvet logikai értelemben is. Ebből a szempontból Erdmann utalt jellemzően arra, hogy a nyelv logikai szempontból milyen szegényes és tökéletlen, ha a megismerésre és annak közvetítésére akar vállalkozni. A nyelv szabad lett és könnyen alkalmazkodó, midőn az érzéki szemlélettől elszakadt, de ezt a szabadságot megfizette azzal, hogy sokat veszített ellenállóképességéből. A szó határai kitágultak és elmosódtak. Egyike-másika az érzéki mesgyén áttörve, olyan messzire terjedt, hogy a képzelet visszaadására, megragadására, szabályozására és körülhatárolására képtelenné vált. Ez a tulajdonsága még több nehézségnek lett forrásává: a fogalmak szaporodását és gazdagodását nem tudta követni s így egyes jelölésekben igen sok esetben olyan többértelműség következett be, amely a fogalmi kifejezés határait méginkább elmosta. A nyelvi kifejezés tehát, míg egyrésztől csodálatos gazdagságra és sokoldalúságra tett szert, másrésztől tág teret engedett a homályosságnak s így nem csoda, ha a nyelv logikai hasznavehetőségét illetőleg szkeptikus vélemények kelhettek szárnyra. Egyesek, kik a nyelvfilozófia kérdéseivel foglalkoztak, odáig mentek, hogy logikai tekintetben is kétségbevonták a nyelv tökéletességét.

A névhez fűződő számtalan értelemárnyalat, a szóhatár elmosódott természete megnehezíti az egyértelmű tudományos nyelv megállapítását (Gombocz). Jellemző a logikai nyelv hasznavehetőségének nehézségeire, hogy például az *érték* terminusára 17 különböző értelmezést mutatnak ki a nemzetgazdaságtanban.

E nehézségek ellenére a szűkebb nyelvhatárokon belül ugyanazt a nyelvet beszélő emberek minden különösebb nehézség nélkül megértik egymást. A tárgyak, vagy jelenségek nevei: „a hajó”, „a tenger”, „a tó”, „az erdő” stb. hangsora felidézi a hallgató vagy olvasó emlékezetében e hang-

sorok rejtette képezeteket. A felidézés azonban egy kialakult gyakorlat útján jön létre, amely a hangsor és a tárgy vagy a jelenség képzete között asszociatív kapcsolatot teremtett. Minthogy azonban érzéki kapcsolat nincs közöttük, az idegen nyelv hangsorai nyomán a képzet már nem jelentkezik: süket fülekre talál, az ember nem „érti meg” az idegen nyelv hangkapcsolatait. Ez a tény a nyelvi kifejezés egyik határvonala.

Ámde ismeretes, hogy a nyelvi kifejezés sohasem közvetlenül a dolgok jelölésére és kifejezésére szolgál, hanem a beszélő egyén közvetett képzeteivel van vonatkozásban (V. ö. Cassirer, Gombocz, Erdmann stb.). A hangsor tehát egy nyelvterület határain belül is csak akkor idézheti fel az illető életjelenség képzetének tartalmát, ha azt már az egyén elraktározta emlékezetében. Ennek az előzetes elraktározásnak feltétele pedig, hogy a képzetet szemléleti élmény előzze meg. Nincs képzetünk arról, amiről nem állt módunkban szemléleti úton tudomást szerezni. Szemléletre ugyan különböző úton tehetünk szert, de végső elemzésben minden ilyen törekvés azt a kanti igazságot támogatja, hogy „szemlélet nélkül minden fogalom üres”.

Méginkább szembetűnik a nyelvi kifejezés elégtelensége, ha tekintetbe vesszük az időbeli, történeti távolságokat. A fejlődés folyamán ugyanis az emberi kultúra tartalma, belső és külső formája észrevétlenül átalakul. Új nemzedékek születnek és sok millió tényező hatása alatt, amelyek az emberi tekintet számára átfoghatatlanok, új világnézet és életszemlélet alakul ki. Mielőtt az emberi öntudat még felmérhetné s megérthetné a változást: megváltozik az ember és újjáalakul a milió. Az ember és a környezet viszonya, a kettő akció és reakciója merőben új életjelenségeket teremt, új életformák bontakoznak ki s egészen más életritmus mozgatja az emberi erőket. Ennek nyomán újjáalakul az egyének, a fajok, a népek, a világrészek „pszichikai kategóriája” (E. Lucka), az a specifikus belső elrendezés és beállítottság, a fogékonyság és érzékenység mértéke, minősége, amellyel a

külső hatásokat szemlélik, befogadják s feldolgozzák, innen származik a nagy ellentét az egyes nemzedékek között, amely különösen a korszakok határán s az átalakulások idején jelentkezik nagy erővel. Ha ezeken a fejlődéstörténeti tényezőkön kívül tekintetbe vesszük, hogy a jelenben is milyen megmérhetetlen pszichofizikai és szellemi különbségek választják el egymástól egyének, fajok, népek, világrészek életét s hogy az előbbiek vetülete: a kultúra, milyen, szinte áthidalhatatlan távolságokat teremt az emberiségben, akkor talán megközelítőleg elképzelhetjük, hogy a nyelvi kifejezés elvont, tünékeny és változékony természete milyen nehézségeket támaszt a kultúra közvetítésében. Természetes velejárója ennek az átalakulásnak, hogy az új milióban formálódott új ember képzelete nagy változásokkal tárgyiasítja a hagyományok és a nyelvi kifejezés útján közvetített, elvont világot. Felajzza az emberi képzeletet, de határt szabni nem tud neki. Jellemző példa erre a renaissance elején az új felfedezésekről érkező hírek első szárnyrakelése, amelyek éppen azért, hogy a nyelvi kifejezés útján jutottak el az európai emberiséghez, határozatlan és sokszor téves képzetsorokat támasztottak a köztudatban az „új világról”. A legfantasztikusabb elképzelések és valóságos mesebirodalmak keletkeztek a nyelvi hirdetések nyomán. (V. ö. Amerigo Vespucci levele Medici Lorenzóhoz és hatása.)

Ámde nemcsak a milió és az ember változott meg közben, az egész kultúra tartalma és formája, hanem a közvetítő szerepet játszó nyelv is újabb változásokon ment keresztül. Nemcsak hangalakja alakult át, hanem jelentése is megváltozott. Jelentése többek között például szűkült vagy bővült aszerint, hogy a szó a közösség melyik rétegében élt. A szó jelentése például kibővült, ha alacsonyabb kultúr- és társadalmi rétegből magasabba került át, viszont megsűkült, ha a magasabb rétegekből alacsonyabb rétegekbe jutott el stb. Változik azonban a szó jelentése akkor is, mikor ezt a folyamatot az egyes nemzedékek életében figyeljük meg. A hang-

kép változásához sokszor évszázadok kellene anélkül, hogy a változást az egyén észrevenné. Befolyásolják a változást a társadalom érdekei, testi, lelki és anyagi okok is. (Brandenstein). Végső elemzésben: a nyelvi kifejezés változásait befolyásoló erők, de magának a nyelvnek az érzéki szemléleti határozmány októl való teljes elvonatkozása, kivétel nélkül a nyelvi kifejezés korlátoltságára utalnak.

A nyelvi kifejezés elvont természetéből következő negatív vonásokat némiképp csak olyan kifejezési forma tüntethette el, amely a tiszta szemléleten alapszik, a nyelv auditív adottságaival szemben érzéki-vizuális területen mozog és legalább a vizuális életmegnyilvánulások visszaadásában követni tudja a nyelv szabad és alkalmazkodó lehetőségeit. E tekintetben a mozgókép beváltotta a hozzá fűzött reményeket.



## NYELV ÉS MOZGÓKÉP

Minél tisztultabb és tökéletesebb formában bontakoztatta ki a nyelv a maga lehetőségeit és közeledett auditív lényege felé, annál szembetűnőbben ütözködtek ki hiányai a másik oldalon. A nyelv lényegéből és a fejlődés irányából következik, hogy amilyen fokban közeledett a szellem szférái felé, abban az arányban távolodott el az érzéki-anyagi világtól s így annak adottságaiból annál kevesebbet tudott megragadni és visszaadni. A mozgókép jelentősége abban áll, hogy a nyelvi kifejezésnek a fejlődés folyamán mindinkább szembetűnő hiányait sok tekintetben pótolni tudja.

Ebben elsősorban vizuális lényege segítette. A gondolkodás és a kifejezés ősi adottságait alapul véve, ilyen értelemben a mozgókép tulajdonképpen visszakanyarodást jelent az *ős eredeti* vizuális kifejezési formákhoz. Az emberi gondolkodás, megismerés és kifejezés őseredeti képességét támasztotta új életre. Maga a vizualitás azonban még nem volt elegendő ahhoz, hogy a film a nyelvet a maga területén követni tudja. A képzőművészeteknek az anyaggal vívott évezredes formaküzdelmek elég szemléltető módon bizonyítják ezt. A vizualitáshoz hozzájárultak a mozgóképnek azok a technikai lehetőségei, amelyek megszüntették a térbeli és időbeli Gátlásokat, s így sikerült létrehozni azt a vizuális eszközt, amely a nyelvvél fel tudja venni a versenyt.

A mozgóképet vizuális lényege poláris ellentétként állítja szembe a nyelvvél, szabad, független és mozgékony természetével viszont ismét kapcsolatba hozza vele, de ugyan-



A Ben-Hur c. amerikai némafilm két jelenete

(Metto film)



A szentiványi álom c. Reinhardt film két jelenete

(Warner Bros film)



A szentivánéji álom c. Reinhardt-film két jelenete

(Warnet Bros film



Filmszalag-  
részletek a  
Charlie Chaplin  
Nagyvárosi  
fények c. film-  
jéből

(Eco film)



Példa a technikai és a montázs-képek viszonyára (lásd a Nyelv és mozgókép c. fejezetben.)

Filmszalag-  
részletek a  
Charlie Chap-  
lin Nagyvárosi  
tényeke, film-  
jéből

(Eco film)



Példa a techni-  
kai és a montázs-  
képek viszonyára  
(lásd a Nyelv és  
mozgóképek c. fe-  
jezetben.)





A Madárparadicsom c. kulturfilm kockái





A Madárparadicsom c. kulturfilm kockái

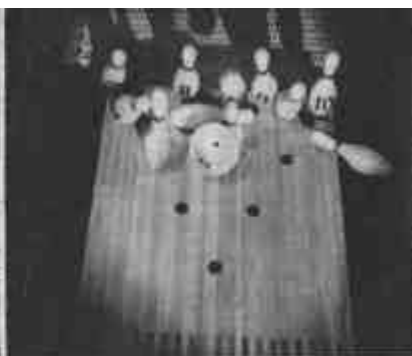
(Paramount-film)







A Jó dobást c. Metro kulturfilmből



ekkor elhatárolja a képzőművészetektől. Ebből a két lényeges vonásból következnek a mozgókép sajátos kifejezési törvényei és lehetőségei, ugyanezek szabják meg azonban határait is, egyfelől a nyelvvel, más oldalról pedig a képzőművészetekkel szemben.

A két kifejezési eszköz: a nyelv és a mozgókép, tehát két egészen különböző területen mozog: az első lényegében *auditív* eszköz, a másik pedig *vizuális*. A nyelv ugyan közvetve vizuális kifejezésre is alkalmas: a művészi nyelv tele van képekkel és képies kifejezési formákkal, de az auditív benyomások kifejezési határai ezekre a hangképekre éppen úgy vonatkoznak, mint a kevésbé képies, tudományos nyelvre. E tekintetben az auditív és az érzéki-vizuális kifejezések egészen különböző törvények alapján működnek, különböző hatást idéznek elő és magukon viselik a két kifejezési terület sajátosságait. Ez a tény érzékelhető módon ott tűnik majd ki, ahol az irodalmi alkotások megfilmesítéséről beszélünk.

Ennek a két, egymással ellentétes kifejezési területnek megvannak a maga külön fiziológiai alapfeltételei, amelyek a megismerés eredményeit befolyásolják, kifejezési lehetőségeiket irányítják, de egyúttal határaikat is megszabják. Más minőségű és rendszerű adottságaival, amelyek végső elemzésben a két érzékszervre (szem, fül) mennek vissza, mindegyik az élet más és más, természetének leginkább megfelelő minőségű megnyilvánulásait tudja a legtökéletesebben megragadni és hiven visszaadni. A nyelv, általában a fül, mint érzékszerv, auditív benyomásaival, közelebb áll az ember intellektuális életéhez s ahhoz mindinkább közelebb került a fejlődés folyamán. E tekintetben tehát minél tökéletesebb lett a nyelv, annál fontosabb szerepet játszott az ember szellemi életében.

Ezzel szemben a szem és a vizuális benyomások mindig közelebb állottak az intuitív szférákhoz s az ösztönélethez. Az életszemléletben, a megismerésben és a kifejezés terü-

letén ma is inkább ott játszik szerepet, ahol az intellektualizmus az ember ösztönös sajátosságait és intuitív életének zavar-talan tisztaságát még nem homályosította el. Láttuk már, hogy a gondolkodás, a megismerés és a kifejezés formája kezdetben mennyire vizuális volt és sok tekintetben az maradt a mai napig az alacsonyabb társadalmi osztályokban. Ezek a vizuális tényezők a gyermek és a nő életszemléletében ma is rendkívüli szerepet játszanak. A vizuális formák ez ősi adottságai a mai ember tudatalatti világában hiánytalanul ott lappanganak s noha egyes intellectuel társadalmi rétegekben visszafejlődtek, a mozgókép rendkívüli hatása bizonyítja, hogy ezek az elsüllyedt adottságok milyen könnyedén kerülnek ismét felszínre.

A vakok és a süketek lelkivilágának összehasonlítása, ha nem is vezet élesen körülhatárolható tudományos eredményekre, sok tekintetben megvilágíthatja előbbi fejtegetéseinket. A két lelkivilág különbsége a mi szempontunkból is érdekes eltérésekre mutat.

Azok, akik a vakok lelkivilágával behatóbban foglalkoztak, csodálattal beszélnek a vakok értelmi életének frissességéről. Már Diderot írásai tele vannak ilyen megfigyelésekkel, de a modern szaktudósok is hasonló megállapításokra jutottak (E. Texton, W. Albrecht, K. Bürklein stb.). Akiknek alkalmuk nyílt közvetlenül megismerkedniök a vakok lelkivilágával, azok megfigyelhették, hogy képzeletük és alkotótevékenységük a szellemi élet területein milyen biztonsággal mozog. Közismert, hogy a vakok a matematikában és a zenében milyen kiváló eredményeket érnek el. Viszont fogalmaik a szemléletesség tekintetében, nagyszerű tapintóérzékeik ellenére is, csak „üres” fogalmak: milyen biztonsággal mozognak aránylag az intellektuális területen, épp annyira bizonytalanok az érzéki-anyagi világ formái közt. Képzőművészeti alkotásaik például jellemzően mutatják szemléleti képességeik határait, kivált ha a vakon születettek vagy a korán megvakultak lelkivilágát vizsgáljuk. Ezek a

szemléleti határok még szűkebbre szorulnak, ha olyan életjelenségekről esik szó, amelyek kívül állnak a tapintás megismerési területén: márpedig az életjelenségek nagy része éppen ezen a területen kívül esik.

A süketnémák lelkivilágának vizsgálata nagy általánosságban éppen ellenkező eredmények megállapítására ad alkalmat. A süketnémák szellemi élete, szemben a vakokéval, jóval alacsonyabb színvonalon mozog; amazok értelmi életének frissesége, gazdag alkotótevékenysége hiányzik belőlük. Éppen a nyelv, amely közvetíti a szellemi világot és lendületbe hozza, kifejezésre juttatja szellemüket, nincs birtokukban. Viszont megfigyelhető, hogy amikor a jelbeszéd segítségével érintkeznek egymással, a vizuális kifejezési készségnek milyen bősége árad a szemükből, arcuk vonásaiból és taglejtéseikből, milyen részletes és finom a megfigyelőképességük, s végül milyen plasztikusan, körülhatároltan és határozottan adják vissza a tárgyak vagy jelenségek szemléleti képét s vizuális határozmányait. Hiányos élettani adottságaik egy-egy irányba kényszerítik figyelmüket és a gyakorlat képesíti őket arra, hogy az egyes érzékszervek megismerési és kifejezési lehetőségeit a legteljesebb mértékben kihasználják. A két szélsőség felé való elhajlás: a vaknak a tapintáson kívül elsősorban a hallás, a süketnémának pedig a látás felé való igazodása patológikus jelenség ugyan, amiből normális szempontból messzemenő következtetéseket nem vonhatunk le, egy-két szélsőséges megnyilvánulásuk azonban jellemzően rávilágít a két érzékszerv megismerési és kifejezési lehetőségeire.

A két kifejezési terület általános összefüggéseit vizsgálva, a továbbiakban most már a nyelv és a mozgókép közelebbi kapcsolatairól kell szólnunk.

Az élő nyelv és annak maradandó, vizuális formája: az írás, mint már több ízben láttuk, ideális jelekkel dolgozik. Ezek az ideális jelek a kifejezendővel nincsenek reális, anyagi kapcsolatban. A nyelv hangrendszerének és írásjeleinek csak

emlékeztető szerepük van. s ez begyakorláson és képzettársításon alapul.

Ezzel szemben a mozgókép az életjelenségek körvonalait, konkrét szemléleti képét állítja elénk. A mozgókép tehát nagyobb technikai felkészültséggel ugyanazt az utat követi a kifejezésben, mint az ősi primitív népek, amikor a gondolkodás, a megismerés és a kifejezés közben az életjelenségek érzéki-vizuális megragadására törekedtek. A mozgókép is azt örökíti meg és azzal fejezi ki magát, ami a tárgyakból és jelenségekben látható, rajzolható és általában képiesen kifejezhető. A mozgókép azonban nemcsak a tárgyak és a jelenségek körvonalait és érzéki képét állítja elénk, hanem azoknak viszonyát, kapcsolatait is vizuálisan fejezi ki. A mozgókép tehát ezen a területen, a viszonyok és kapcsolatok kifejezésében is követni tudja a nyelvet, amely e tekintetben is csak ideális jelekkel dolgozik. A mozgókép ezeket a kapcsolatokat és viszonyokat térben és időben épp olyan érzéki módon tudja szemléltetni, mint ahogy ezek a folyamatok a primitív népek képzeletében és kifejezési törekvéseiben (például rajznyelv) lejátszódtak.

Természetes, hogy a mozgókép ezeket a kifejezési lehetőségeket nagyobb technikai felkészültséggel tudja szolgálni és könnyűszerrel győzi le e tekintetben azokat az anyagi akadályokat, amelyekkel a primitív embernek a kifejezés terén meg kellett küzdenie.

A mozgókép végső elemzésben tehát olyan adottságokkal dolgozik, amelyek a priori megvoltak az emberiségben, s ha ezek az idők folyamán az egyes társadalmi rétegek tudatában el is homályosultak, faji és műveltségi határok nélkül, ma is megtekinthetők és közesek az emberiségben. Ez magyarázza a mozgókép egyetemes hatását.

A nyelv és a mozgókép tehát lényegesen különbözik egymástól. Láttuk, hogy a nyelv hangsorai csak emlékeztető jelei az életjelenségeknek és reális kapcsolat nincs a kettő között. A különféle nyelvek ugyanazt a tárgyat vagy jelenséget más-

más hangsorral jelölik. A mozgókép azonban mint vizuális kifejezési eszköz, általában a képzőművészetekhez hasonlóan, a tárgyak, illetve az életjelenségek körvonalait, vizuális formáját, képét hozza elénk, sőt az elvont szellemi és lelki életet is ilymódon juttatja közvetve kifejezésre. Ez a tény állítja szembe, mint konkrét szemléletesség, az elvont nyelvvel és hozza rokonságba a vizuális képzőművészetekkel. A nyelv hangsorai közvetlenül szolgálnak a fogalom jelölésére, közvetlen kapcsolatba léphetnek az emberi szellemmel, de az érzéki világ életjelenségeit csak közvetve jelölhetik. Viszont a mozgókép közvetlen módon, érzéki-vizuális úton örökítheti meg az érzéki-vizuális világ életjelenségeit, de a szellemi életet csak közvetve, az érzéki-vizuális adottságok útján tudja jelölni, illetve kifejezni. Ha élesen szembeállítjuk a kettőt, mint kifejező eszközt, Kantnak a megismerésre vonatkozó megállapítása alapján azt mondjuk: szemlélet nélkül minden fogalom üres (mozgókép!) s absztrakció nélkül minden szemlélet vak (nyelv!).

Az eddigi eredmények azt mutatták, hogy a mozgókép vizuális lényege miképp áll szemben a nyelvvel. A továbbiak során arra kell rámutatnunk, hogy a mozgókép egyes képeinek változatos és szabad felépítési lehetősége, képeinek mozgékony rendszere révén, általában érzéki-vizuális természete ellenére is, miképpen lép ismét kapcsolatba a nyelvvel.

A film, mint alkotás, *technikai képekből* és *montázs-képekből* áll. A kettő szerepére s velük kapcsolatban a film kifejezési törvényeire és lehetőségeire márcsak a gyakorlati élet adhat kielégítő választ. Lehetőségeire konkrét, gyakorlati szempontból a film és a művészet viszonyának tárgyalásakor terjeszkedünk ki.

Elméletileg is igen fontos azonban a technikai képet a montázs-képtől megkülönböztetnünk, annál is inkább, mert ennek a szétválasztásnak kulturális szempontból igen nagy jelentősége van. A montázs-kép fogalmát S. Timosenko, a nagy orosz rendező használja megkülönböztetésül a tulajdonképeni

képtől, amelyet mi technikai képnek nevezünk. A technikai kép végeredményben a felvevőgép technikai munkájának eredménye, amely az előtte mozgó életet gyors egymásutánban fényképekben örökíti meg s így némileg hasonlóan a képzőművészeti emlékekhez, csak amazoknál nagyobb számban, fázisokra bontva rögzíti meg a történetet. A mai gyakorlati rendes körülmények között egy mp. alatt általában 24 pillanatfelvételt készít a gép előtt mozgó életről. Lassított vagy gyorsított felvétel esetén természetesen változik ez a szám. A tudományos, de a művészi kifejezésnek is gyakran van szüksége arra, hogy a képek egymásutánját gyorsítsák, vagy lassítsák, ilyenkor „gyorsított felvétel” esetén tulajdonképpen kevesebb, „lassított felvétel” esetén jóval több kép készül egy mp. alatt, tehát a technikai kivitel éppen fordítva jár el, mint ahogy az elnevezésből és a kész filmből következtetni lehetne. Gyorsított felvétel esetén lassabban dolgozik a gép, lassított felvétel esetén gyorsabban. A technikai kép tehát a filmszalag apró, a fejlődő mozgás egymás után következő fázisait ábrázoló képeit jelenti, amelyeknek azonban a kész filmalkotás szellemi, vagy művészi jellegéhez közvetlenül kevés közük van.

A montázs-kép a technikai képpel szemben már az emberi szellem közvetlen alkotása, amely ott él az alkotó képzeletében, még mielőtt technikailag objektiválódott volna. A gyakorlati életben a gépnek, illetőleg ugyanannak a lencsének minden újabb beállítása, irány- és helyzetváltozása újabb montázs-képet hoz létre. Timosenko szerint a montázs-kép ugyanazzal a felvevő lencsével, ugyanabból a pontból, ugyanazon beállításban készült kép. Ha tehát maga a felvételre kerülő életjelenség vagy életjelenségek: milió vagy milió-rész, esetleg állat, növény, ember vagy embercsoport stb. – helyzetét mennyiségileg és minőségileg nem is változtatja meg, de éppen annak következtében, hogy a felvevő lencse távolodik tőle vagy közeledik hozzá, más oldalról vagy helyzetből közelíti meg és veszi fel, stb. – újabb és újabb montázs-kép keletkezik. Ilyen értelemben világos, hogy minden montázs-kép

több technikai képből áll, amelyek az egyes montázs-képeken belül a mozgás és a történés (nem az életritmus!) technikai ábrázolását eredményezik. (L. a Nagyvárosi fények c. film filmszalag-darabjait.) A film kifejezési eszközeinek alapja a montázs-kép. Létrehozásában tehát inkább az emberi szellem alkotó tevékenységének van része, mint a technikának. Ezért téves az a merőben technikai kifejezés, amelyre egyébként Pudovkin is céloz, hogy a filmet „forgatják”. Helyesen: a filmet a montázs-képekből „felépítik”. A film alkotójának, szemben a képzőművésszel, akit munkájában tér- és időbeli, valamint anyagi akadályok korlátoznak, éppen az az előnye, hogy az egyes képeket és ezeknek egymáshoz való viszonyát szabadon építheti fel. A maga kifejezési céljainak megfelelően az érzéki-vizuális világ minden egyes tényezőjét besorozhatja kifejezési eszközei közé. *Ember* és *milió* együtt van itt s egyformán vehet részt a kifejezésben.

A mozgókép, mint már hangsúlyoztuk, az őseredeti vizuális törekvésekhez hasonlóan az életjelenségek vizuális képét hozza elénk. Egyesíti magában az évszázadok folyamán kialakult vizuális eszközöket és a maga változatos, gazdag lehetőségeivel rendszeressé teszi összefüggésüket, s így egységes formát ad nekik. Óriási előnye, hogy a valóságot és az életjelenségeket az egyes képeken belül a képek kifejezési törvényei alapján kifejezési célja szerint szabadsággal stilizálhatja, formálhatja. Az alkotás munkájában tehát az alkotó egyéniség szabadon érvényesülhet, mert az alkotó tudományos, vagy művészi céljaitól függ, hogy milyen sorrendet állapít meg a képek egymáshoz való viszonyában s hogy milyen intencióval rendezi vagy forgatja azokat. S hogy a képek egymásutánja, az egyes képeknek a többiekhez való viszonya, a képek rendszere, rendje milyen döntő jelentőségű a vizuális kifejezés szempontjából, azt már az ősi vizuális törekvésekkel kapcsolatban is láttuk (W. E. Roth). Végső elemzésben tehát a montázs is (a képek rendje) az ősi vizuális kifejezési törvényeken alapszik.



A mai értelemben vett montázs fogalmát művészi, azaz kifejezési szempontból az oroszok (Pudovkin, Timosenko, Eisenstein stb.) tudatosították. Tőlük származik részletesebb elméleti kifejtése és rendszeresebb gyakorlati alkalmazása is. A fogalom különben a gyakorlatból, a film technikai életéből került az elméletbe. Az egyes kész felvételek összeállítása ugyanis külön technikai munka, amely további jelentősége miatt a gyakorlati életben nagy fontosságú. A gyakorlati életben „vágásnak” nevezett eljárás helyezi tulajdonképpen egymás mellé az egyes képrendszereket, illetve képeket, miközben a „vágó”-nak fontos selejtező munkát kell végeznie. A valóságban ugyanis a felvételek hossza legtöbbször több ezer méterre rúg, mert az egyes montázs-képek felvételeit esetleg többször megismétlik, vagy technikailag többféle kivitelben készítik el s a felvételek összeválogatása vágás közben történik. De előfordulhat az is, hogy az egyes jelenetek képei a film menetéhez és a többi jelenetekhez viszonyítva hosszadalmasak s így utólag kell jeleneteket rövidíteni stb. A vágás technikai-dramaturgiai munkája is tehát nagyjelentőségű.

A vágás technikai munkája és a film alkotójának képrendszerező tevékenysége között azonban lényeges különbség van. Ilyen értelemben beszélhetünk technikai montázsról (vágásról) és kifejezési montázsról, a képek rendszerezéséről, rendjéről.

Szükséges ugyanis, hogy a film alkotója előre lássa a képek folytonosságát, rendjét, egymáshoz való viszonyát annál is inkább, mert a képek különféle rendszerezése, amely gyakran eltér a valóság kronologikus rendjétől, nemcsak az egyes képek felépítését irányítja, hanem a film alkotójának gazdag kifejezési eszközöket is ad, ezek pedig a film formáját lényegesen érintik. E tekintetben az oroszok talán túlzásba is mentek, amikor az egyes képek felépítésének kifejezési lehetőségeit mellőzve, arra a megállapodásra jutottak, hogy a filmművészet alapja a montázs. (W. Pudovkin.) A montázs különféle kifejezési formáit rendszerezni is megkísérelték: Pudovkin öt,

Timosenko tizenöt, Arnheim pedig a két előbbi rendező eredményeit összegezve, még újabb alapformákat jelöl meg. A mozgókép vizuálitása azonban nem engedi ilyen értelemben élesen körülhatárolható és minden tekintetben részletekre is érvényes törvények felállítását, mint a nyelv logikai természetét. Csak általános alapformákra vonatkozólag találunk a mozgókép kifejező eszközei között és alkalmazásuk tekintetében törvényszerűségeket. Ezt később a gyakorlati kérdések tárgyalásakor közelebbről is látni fogjuk.

Mégis éppen a képrend problémájával kapcsolatban lép a mozgókép ismét kapcsolatba a nyelvvel és kerül a képzőművészetek elé. Pudovkin szerint a filmrendező számára a kép ugyanaz, mint az író vagy költő számára a szó, amely kifejezési rendeltetését tulajdonképpen a mondatban tölti be, mint egy összefüggő mondanivaló, egy kifejezési egység lényeges alkotórésze. Hasonló módon a film alkotója is a különböző elrendezésű képek között formatörckvéseinek megfelelően választ s azokat összefüggő képrendszerré építve, kisebb montázssegről nagyobb montázssegré felé halad, míg végre a képekből, vagyis a képrendszer-egységekből felépíti a filmet.

Sok vita folyt és folyik ma is a mozgókép kifejezési lehetőségeiről. Még mindig közkeletű az a vélemény, hogy a mozgókép, hasonlóan a fényképhez, csak gépszerű másolója, reprodukálója a valóságnak. Ez a felfogás, amely a film kezdkorában keletkezett, mereven elutasít a mozgókép köréből minden kifejezési törekvést és lehetőséget. S valóban a legelső filmek – hagyomány és gyakorlat hiányában – alig tükröztek valamit az öntudatos alkotótevékenységből és a film sajátos kifejezési lehetőségeiből. Az egykori „mozgókép” csak annyiban volt több a fényképnél, hogy technikai lehetőségei alapján a mozgás és a történés illúzióját is fel tudta kelteni, amikor valóban csak egyes mozgó életjelenségeket reprodukált: vágatató lovat, robogó vonatot, menekülő embert, stb. fényképezett le. E primitív formagyakorlat mellett akkor is kitartott, amikor szélesebben kidolgozott és bonyolultabb történés reproduká-

lásával bízták meg. A színpadi formában rendezett, kész jeleneteket lefényképezte és a történés időrendjében helyezte egymás mellé. Egyszóval a mozgókép jó ideig csak arra volt szánva, hogy technikai lehetőségeivel lerögzítse a már kész, véglegesen megformált jeleneteket. (W. Pudovkin.)

Innen ered az a közfelfogás, hogy a mozgókép nem kifejezési eszköz s a film nem lehet művészet, mert egyszerű gépies reprodukciója a valóságnak. Hozzájárult ennek az előítéletnek a kialakulásához az is, hogy a film technikai-anyagi eszközei sokkal bonyolultabbak, mint a többi művészet kifejezési eszközei. A laikus közönség számára ezek az eszközök nemcsak nehezen megközelíthetők, hanem szinte áttekinthetetlenek. Érthető tehát, hogy aki kívülről nézi a „filmalkotás” folyamatát, könnyen hajlik arra, hogy az egész folyamatot merőben technikai, mechanikai térre tolja át, annál is inkább, mert a filmalkotások legnagyobb tömege ma sem nyújt többet technikai lehetőségek csillogtatásánál. Pedig végső elemzésben a mozgókép anyagi, technikai eszközei sem egyebek, mint pld. a képzőművészetek technikai eszközei: a festék, a vászon, az ecset, az anyag, a véső stb., csak bonyolultabb viszonyok és lehetőségek között.

A gyakorlat azonban lassanként rávezette a rendezőket a mozgókép gazdag és önálló kifejezési lehetőségeinek felismerésére és alkalmazására is. Ezen a téren Amerika tette meg az első lépéseket, majd az európai filmgyártás, élén az orosz rendezőkkel tudatosította azokat. A gyakorlati munka során lassan felismerték azokat a specifikus kifejezési törvényeket, melyeknek segítségével a mozgókép a maga önálló alkotásait létrehozhatja, s amelyek végül is megdöntötték a „film, mint reprodukció” vádját.

A mozgókép sajátos kifejezési törvényei egyelőre három általános elméleti kérdést vetnek fel: Mít fejezhet ki a mozgókép a valóságból és miképpen fejezheti ki azt? A második: milyen úton-módon építheti fel egyes képeit? Végül: milyen

lehetőségek szerint rendszerezheti egyes képeit összefüggő alkotássá?

Az előbbieken rámutattunk már több ízben arra, hogy a mozgókép a maga vizuális természeténél fogva a valóságot elsősorban csak vizuális formájában ragadhatja meg. A négy oldalról határolt kép azonban, noha technikai lehetőségeivel a történés illúzióját tudja kelteni, az élet térbeli és időbeli, szakadatlan folytonosságát mégsem követheti. Bár a valóságból kiemelt képrendszereken belül a képzőművészeteket felülmúlja a mozgás ábrázolásában, a folytonosság tekintetében éppen úgy ugrásokkal kénytelen dolgozni, mint a képzőművészetek: azaz kiragadni a valóság térbeli és időbeli folytonosságából azokat a mozzanatokot, amelyek kifejezési lehetőségei számára a legjellemzőbbek. Később azonban látni fogjuk, hogy a folytonosság ugrásszerű ábrázolása tekintetében a mozgóképet milyen különbségek választják el a képzőművészekétől.

A mozgókép kifejezési eredményei szempontjából azonban döntő jelentőségű az a kérdés is, vajjon a kiválasztott jelenségeket miképpen, milyen számban és arányban hozza a képbe? E tekintetben gyakorlati szempontból igen lényeges, hogy az illető élet jelenség milyen méretekben és a többi életjelenséghez képest milyen arányban szerepel a képen, azaz hogy a gép lenséje felvétel közben milyen távolságban van a felveendő tárgytól és milyen helyzetet foglal el vele szemben, amennyiben a gép a valóságot vagy életjelenséget a különböző módok közül egyszerre csak egyféleképpen veheti fel. A vizuális kifejezés tehát nem közömbös abból a szempontból sem, hogy az illető élet jelenséget milyen oldalról, milyen beállításban és megvilágításban, stb. illesztjük bele a képbe.

Az egyes képeken belül a környezet is ugyanilyen arányban vesz részt a tartalom alakításában, de ez a részvétel a kifejezés lehetősége tekintetében az ember közbeiktatásával történik meg. Az ember közvetlen kapcsolatba lép a milióval s ebből a kapcsolatból a kifejezési lehetőségeknek ismét tág tere

nyilik. Természetes azonban, hogy a milió is nagy változáson megy át, mint bármelyik más életjelenség. A környezet szerepe azért is fontos, mert a mozgókép éppen a milió segítségével sole mindent kifejezhet, sőt sok tekintetben csakis a milió kifejezési lehetőségeire van utalva olyankor is, amikor a nyelvnek közvetlen módja van a kifejezésre (pl. egy történeti korszak szellemének ismertetésében a nyelv közvetlenül fejezheti ki a korszakot, míg a mozgókép sokszor csak a történelmi milió képeivel érzékeltetheti az ábrázolt kor szellemét.)

A vizuális kifejezési lehetőségek sorában igen fontos továbbá a jelbeszéd s a pantomimika, amelyek teljes mértékben szerephez juttathatnak a mozgóképen. Kifejezési szerepük sokféle értelemben lényegesebb, mint például a színpadon. A mozgóképen legteljesebb mértékben kihasználhatja és alkalmazhatja azokat az alkotó, mert közülük kiválaszthatja és előtérbe helyezheti azt, amely a kifejezendő állapot számára a mozgóképen vizuális hatásában leginkább találó. Gondoljunk csak bizonyos belső lelki állapotok külső, testi megnyilvánulására. Mennyivel egyetemesebb erejű és tökéletesebb a kifejezés azáltal, hogy a belső állapot sokféle külső megnyilvánulása közül azokat hozhatja a kép előtérébe, azokra irányíthatja a figyelmet, amelyek az illető belső állapotát a leghatásosabban szemléltetik!

Tudjuk azonban, hogy e tekintetben a mozgókép nem csak a pantomimika területén dolgozik ilyen eszközökkel, hanem minden vizuális életjelenséggel hasonló módon járhat el. Amikor pedig a film alkotója a képek sorrendjében, a cselekmény fejlődése folyamán a képek stilizálása segítségével különféle vizuális részletjelenségekre irányítja a szemlélő figyelmét, akkor tulajdonképpen a *rámutatójelek* lélektani törvényei alapján cselekszik. Azáltal ugyanis, hogy az egész (mondjuk: second plan) képből kiemel egy részletjelenséget és a képen előtérbe hozza (mondjuk: premier plan-ba) a nélkül, hogy a rámutatás külön jel alakjában történnék, pusztán csak a kép vizuális arányaival és a képek egymásutánjával felhívja a

szemlélő érdeklődését arra, ami éppen a cselekmény fejlődése szerint fontos szerepet játszik. (L. a Nagyvárosi fények c. film filmszalagdarabjait.)

Nyilvánvaló tehát, hogy a mozgókép kifejezési törvényei nemcsak az egyes képek felépítése, hanem azok folytonossága tekintetében is ősi és egyetemes vizuális törvényeken alapulnak.

Mínthogy tehát a mozgókép a teljes valóságot vizuálitásánál fogva, technikai lehetőségeinek határai miatt térben és időben nem ábrázolhatja, de azért is, mert a mozgókép vizuális határa megszabja számára a törvényeket: a valóságból csak azt hozza a képre, ami fontos, illetőleg lényeges. A lényegesség kérdését a tudományos törekvések esetén természetesen maga a tudományos igazság határozza meg, művészeti törekvések esetében pedig a kifejezendő művészi cél. A kiválasztás határozmányai, de maga a kiválasztás szükségessége is arra utal, hogy a valóság módosítva, kiképezve szerepel a képen.

Az egyes képek felépítése tehát nem a valóság törvényei szerint történik, hanem a mozgókép vizuális kifejezési lehetőségei szerint. A montázs, amelyen a filmalkotás összefüggő, vizuális mondatai, egységei és formái felépülnek, már teljesen a kifejezendő cél szerint rendezi a képeket, mert a képek egymásutánja, összefüggésük, sajátos elrendezésük adja meg végső elemzésben az alkotás tartalmi és formai egységét. A képek, a jelenetek, az epizódok, a nagyobb montázs egységek felépítése, természetesen a vizuális határokon belül, sok tekintetben hasonlít a szavak, a mondatok s a nagyobb stilisztikai egységek rendszeréhez.

A mozgóképnek a képzőművészetekkel szemben és a nyelvhez hasonlóan: mozgékony, szabad és gátlás nélkül rendezhető képei magyarázzák meg, hogy miért beszélhetünk a mozgókép tudományos lehetőségeiről, s hogy művészi téren sok olyan műfajt teremthetett a maga vizuális lehetőségeivel, amelyeknek megteremtésére eddig csak a nyelv vállalkozha-

tott. A mozgóképnek éppen ez a tulajdonsága indokolja lélektanilag azt a kritikai szemléletet, amely a mozgóképet az irodalommal s annak műfajaival (regény, dráma, vígjáték stb.) hozta kapcsolatba. Ugyancsak a mozgóképnek ez a kifejezési lehetősége magyarázza meg azt is, hogy az irodalmi műfajok vizuális reprodukálására vállalkozhatik.

Kulturális szempontból összehasonlítva tehát a mozgókép s a nyelv lehetőségeit, meg kell állapítanunk, hogy a mozgókép a nyelvnek szabad és független, de egyúttal gazdag és sokirányú, egyszóval egyetemes jelentőségével nem versenyezhet s nem pótolhatja azt az emberi kultúrában. Viszont sok tekintetben kiegészítője lehet a nyelvnek azokon a területeken, ahol a nyelv kifejezési határai, hiányai nyilvánvalóan mutatkoznak.

Ez utóbbi fejtegetéseinkre vonatkozólag az egyes filmek analizisével foglalkozó fejezetünkben számos gyakorlati példával szolgálunk.

## A MOZGÓKÉP AZ ISKOLÁBAN

Előbbi fejtegetéseink során több ízben utaltunk már a nyelvfilozófia eredményei alapján a nyelvi kifejezés határaitra. Konkrét formában azonban az elvont tudományok közül egyiknél sem jelentkezett olyan szembetűnően a nyelvi kifejezés elégtelenségének a tudata, mint a pedagógia gyakorlati területén, a didaktikai életben. Az ismeretek közvetítésének gyakorlati munkája közben kerültek csak igazán felszínre a nyelv elvont természetének hátrányai. A gyermek és a fejlődő ifjú kialakuló életszemlélete tükrözte őket vissza a legszembetűnőbben.

Elsősorban tehát a gyermek és a fejlődő ifjú lelkivilágába kell bepillantást nyernünk, hogy ezekkel a hiányokkal most már konkrét formában is foglalkozhassunk. A gyermek, illetve az ifjú lelkivilága szeszélyes és ingadozásokkal teli fejlődésen megy át a „tabula rasa”-tól, a komoly ismeretekkel megalapozott, reális életszemlélet kialakulásáig. Ez a fejlődésbeli ingadozás „minden másnál inkább magán viseli a szilárd állapot nélküli folyamatok és az átmeneti idő bélyegét” (E. Spranger). Ezeknek a „forrongó éveknél” a problémáit többé-kevésbé mindnyájan átéltük, ha annak emlékeit nem idézheti is fel mindenki egyforma plaszticitással.

A gyermek és az ifjú élete éppen azokban az években, mikor a rendszeres ismeretnek s a jövő életszemléletnek alapjait szerzi meg: csupa változás, folytonos hullámozás. Amikor a gyermek első ízben lépi át az iskola küszöbét, a saját,



de egészen szűk miliójének élményeit hozza magával: aránylag kevés életjelenségről van, saját élményei alapján szerzett szemlélete. Mesevilágban él, amelynek történéseit a meseképzelet irányítja anélkül, hogy különbséget tudna tenni a maga világa és a valóság között. A képzelet meseszerű tevékenysége, amely a szűk környezet életjelenségeit a maga körébe vonja és megszemélyesíti, – gátlás nélkül alakítja a gyermek lelkét a 6–8-ik életévig. Ez a képzelőerő ettől kezdve már vesztit határeijéből, szabadságából és lassan közeledik a „gyermeki reálizmus” korszaka felé, amikor a gyermekélet már kénytelen tudomásul venni a valóságzabta korlátokat, sőt alkalmazkodni is kénytelen azokhoz. Alig érkezik el azonban a gyermeklélek a fejlődés e szakaszához, mikor az önmagától a világ felé forduló gyermeket hirtelen a pubertás vihara lepi meg. Ez a vihar azután ismét olyan fordulatot ad fejlődésének, amely a külvilág reális szemléletétől megint önmaga felé fordítja lelkét.

A pubertás valósággal forrongásba hozza a belső világot. Most már egyik probléma a másikat követi, jelentkeznek az első ellentmondások s a gyermek életszemléletét végül is ingadozóvá és bizonytalaná teszik. Lassan kettéválik és elszakad egymástól a két világ: saját belső élete szembekerül a külső világgal. A belső viharok és küzdelmek azonban befelé fordítják az érdeklődést s a külvilág megismerésére induló képzelet, belső törvényektől, szubjektív elemektől determinálva közeledik a valóság felé, „ . . . saját magát önti rá a dolgokra, a vágyódó képzelet színez át mindent, aminek az életben valami jelentősége van: a természetet, a környezetet, az embereket és a saját ént.” (E. Spranger).

A gyermekkorban a képzelet játéka nem ismeri a határokat, most pedig száguldása, amelyet erősen szubjektív vágyai táplálnak, nem tűr korlátokat. Nemcsak „a jövő tervrajzában”, mint Spranger mondja, de életszemléletében és a megismerés közben is csak „szórványos pontok a realitások.” Képzelete a tárgyi világ törvényeit, határoltságát, pkszticitát

sát nem tudja konkretizálni: „Közelebb esik hozzá a rousseau-i rajongás, Schiller patetikus életszemlélete, mint a homerosi tisztaság és világosság”, – mondja M. Geiger. A „belső koncentráció” ideje alatt sokkal többet foglalkozik önmagával, belső életének határozatlan, folyton változó, ingadozó, ellentmondásokkal tele problémaival, semhogy tudomásul vehetné, objektíven szemlélhetné, a külső világ jelenségeinek körülhatároltságát, változó, de meghatározott törvényszerűségek szerint fejlődő tervszerűségét.

Érthető, hogy ilyen körülmények között képzeletének elvont határtalansága szívesen fordul el a valóság „kijegecesedett formáitól” s „gondolatai szívesebben kalandoznak meszesi vidékre, régmúlt korokba, mert ott kevesebb ellenállásra találnak”. (E. Spranger). A belső harcok, egyéniségének fellobbanó vágyai és a külvilág okozta csalódások, amelyek ebben a korban sűrűn érik, álmodozásba kergetik. Érzékeny lírai ködfátyollal veszi körül magát, s ez az állapot akkor is érzeteti hatását, amikor öntudatosan fordul a valóság tárgyilagos megismerése felé. Ezért van az, mint Spranger is megállapítja, hogy ennek az életkornak a líra a legjellemzőbb műfaja, hogy ezt alkotásaiban is nagyobb sikerrel gyakorolja, mint a drámát vagy az epikai műfajokat, amelyek az ifjú lelkből még hiányzó tárgyilagos és körülhatárolt, plasztikus, tiszta és világos szemléletet és alakító erőt követelnek. Ezért esetleges drámai és epikai alkotásai is lírai elemekkel vannak tele.

S az ifjú éppen ezekben az években, amikor belső világa folytonos változásaival nélkülözi a szilárd, biztos alapot, amikor életszemlélete folytonosan alakul és képzeletének a szubjektív befolyások miatt nem tud határt szabni, kénytelen befelé forduló tekintetével elsősorban a külvilág módszeresebb és rendszeresebb megismeréséhez fogni. A világról, az életről, a különféle élet jelenségekről: az emberről, az emberi kultúráról, annak kialakulásáról, a körülötte lévő nagy miliőről, az állates növényvilágról stb., ekkor szerzi meg első rendszeres benyomásait és ismereteit. Az élet és az élet jelenségek legna-

gyobb része azonban kívül esik a tapasztalás és a szemlélet határain s így a serdülő ifjú is csak nagyon kis százalékaival ismerkedhetik meg a közvetlen szemléletben.

Érthető, hogy ilyen körülmények között a nyelv közvetítő szerepe nagy hiányokat, de elhatározóan mély nyomokat is hagy benne. Ismereteinek legnagyobb részét nyelvi közvetítés útján szerzi: könyvekből vagy nevelőinek előadásából. A nyelv olyan világokat közvetít számára, amelyekről sohasem volt szemlélete, így tehát képzelete sem. A nyelvi jelek nyomán, akár olvasás útján, vagy auditív benyomások révén, vájjon miféle képzetek merülhetnek fel benne az idegen életjelenségekről? Bizonyos, hogy ilyen körülmények között csak kombinatív képzelete s néhány régi képzelete segítségével alkothat képet az új élet jelenségekről, s ez a kép természetesen nagy mértékben különbözik a valóságtól.

Lelkében bizonytalanul hánykolódva, életszemléletében nélkülözve a szilárd, körülhatárolt, plasztikus, tiszta és világos törekvéseket, képzeletének, szenvedélyes, expresszionista törekvései a nyelvi kifejezés hasonló természetével találkoznak. Ráműtöttünk ugyanis már arra, hogy a nyelv jelei s a valóság között nincs reális kapcsolat: szerepük csupán emlékeztető. Ámde a nyelv jelei mire is emlékeztethetik az ifjút, aki az élet ismeretéhez éppen általuk akar eljutni? A körülhatárolatlan, elmosódó, illanékony és elvont nyelvi jelek bőséges alkalmat adnak a fejlődő ifjúnak, hogy bizonytalan belső világát, életszemléletének, expresszionisztikus képzeletének álomszerű vonásait elmélyítse, hogy a valóság konkrét formáitól, érzéki körülhatároltságától, tartalmi és formai törvényszerűségéről eltávolodjék vagy minél később ismerje meg azokat. Ilyen körülmények között valóban a mi értelmezésünkben is nehéz volt „a kialakult objektív kultúrába beleszülni, vele megbirkózni és benne elhelyezkedni”. (E. Spranger.) A nyelvi kifejezés hiányainak tehát nemcsak a tudás és az életmegismerés szempontjából voltak súlyos következményei, hanem a fejlődő ifjú egyéniségének és lelkivilágának is ár-

tottak. Hatását tehát nemcsak didaktikai területen, hanem a nevelés tekintetében is erősen érezte.

Amikor a mi nemzedékünk ült az iskola padjaiban, a mozgókép már túljutott a kezdő évek nehézségein, de az iskola küszöbét még nem lépte át. Azok az élményeink, melyeket később tudatosítottunk, bizonyára másokban is közösek voltak, de mégis talán bennünk hagytak legmélyebb nyomot, akik az új vizuális korszakba születtünk bele. Érthető, hogy így korábban éreztük meg és öntudatosítottuk a nyelvi kifejezés közvetítő szerepének hiányait.

Az iskola padjaiban és az iskolán kívül, a különféle tantárgyakkal kapcsolatban sok mindent hallottunk és olvastunk. Idegen világról, emberfajokról, kultúrákról, szokásokról, ismeretlen világreszekről és miliókról, természeti folyamatokról és csodákról, az állatvilág sohasem látott fajtáinak életéről, a növényvilág csodáiról stb. Az iskola padjaiban „megértettük” a benyomásokot vagy a nyelv vizuális jeleit anélkül azonban, hogy az idegen életjelenség képe felmerült volna bennünk. Magától értetődő természetességgel fogadtuk magunkba a fogalmak egész tömegét, anélkül, hogy körvonalait megszabhattuk volna, vagy hogy érzéki valóságuk élesen és plasztikusan állt volna előttünk. Sokszor megtörtént azonban, hogy csoportos kirándulásaink, napi szórakozásaink színhelyein szenvedélyes viták közt jöttünk rá arra, hogy ugyanazokat a hangbenyomásokat, szavakat vagy mondatfüzéseket ugyanarról az életjelenségről mindegyikünk másképp dolgozta föl s próbálta konkretizálni. Mert az új ismeretek világa kívül esett szemléletünk határán, s mert külön-külön más és más egyéniséggel rendelkezünk: egészen különböző volt képzeletünk ereje, nagysága és minősége, de egészen különböző benyomásokat és élményeket nyertünk az életről is: mindegyikünk másképp, más *színb*en, más *körvonalakban* és más *tartalommal* látta ezt az új világot s az új életjelenséget. Sokszor tüzes vitákat felidéz, lelki harmóniánkat feldúló ellentétek támadtak

köztünk, amelyek folyton alakuló életszemléletünk válságát még jobban elmélyítették.

Azokat a fogalmakat, amelyeket így könyveink elvont világából vagy tanáraink előadásából vittünk magunkkal, mindegyikünk úgy töltötte ki tartalommal, ahogy kombinatív képzelete és élményei engedték. Gyermeklelkünkkel is megérezttük már akkor, hogy valami hiányzik még, hogy az a kép, amely lelkünkben arról az új világról, vagy élet jelenségről felmerült, csak homályosan a távolban lebeg előttünk, üres és kitöltetlen, s hogy az a rengeteg új fogalom csak „üres fogalom”, ahogy erre később Kant filozófiája megtanított bennünket. Mikor később a szemléletben vagy a valóságban megismerkedtünk ugyanazzal az életjelenséggel, megdöbbenve láttuk, mennyire másként képzelte el mindegyikünk az idegen életjelenséget, emberi, állati, növényi életet, sokszor az egész idegen világot.

Nemrég az egyik budapesti középiskolában 500 felsőbbosztályos tanuló között kérdőíveket bocsátottunk ki. Azt a felszólítást intéztük a tanulókhöz, hogy ha csak a nyelvi kifejezés útján megismert növényről vagy állatról később a közvetlen szemlélet útján nyertek képet, milyen különbséget fedeztek fel az illető növényre vagy állatra vonatkozólag az eredeti elképzelés és a szemléletben megismert valóság között? A feleletek megerősítették saját élményeinket. A tanulók nagy százaléka (40%) általánosságban válaszolt: konkrét példák említése nélkül ugyan, de mindegyikük emlékezett a kérdésben feladott, egy-egy hasonló élményre és mélyreható különbségeket állapított meg a kétféle megismerés között. 20%-a konkrét példákra is hivatkozott, 36%-a pedig nem emlékezett már ilyen élményekre. Csupán 4%-a nyilatkozott úgy, hogy a nyelvi kifejezés nyomán elképzelt tárgy vagy jelenség s annak a közvetlen szemléletben megismert valósága között nem vett észre különbséget.

Az egyik tanuló például, aki egészen 13 éves koráig az egyik pestkörnyéki városban nevelkedett, arról számolt be,

hogy amikor először volt alkalma meglátnia az állatkertben az oroszlánt, az olvasottak és a hallottak nyomán alig ismert rá az „állatok királyára”, amelyet ő – bizonyára a nyelvi kifejezés alapján – valóban „királynak”, tehát minden állatnál erősebbnek és hatalmasabbnak képzelt el. A felelet természetesen naivnak tetszik, s aki nem ismeri annak lélektani hátterét, valószínűtlennek is találja. A fejlődő ifjú fantáziája, környezete, amelyben nevelkedett s a nyelvi kép, amellyel állattani könyveink az oroszlán fogalmát illetik, t. i., hogy „az állatok királya”, megmagyarázzák azonban ezt az elképzelést. A victoria regia-val kapcsolatban is hasonló elképzelésekkel találkoztunk a tanulók válaszaiban.

A nyelvi kép, illetőleg mindkettőben a „királyi” jelző s annak asszociációi megfelelő gondolatsorokat idéztek föl, s a fantáziát ebben az irányban lendületbe hozták. A nyelvi kép azonban csak olyan képzeteket idézhetett fel, amelyek eleve megvoltak a gyermekek lelkében. Kombinatív képzelete tehát, – minthogy a királyi jelzőhöz a gyermek képzeletében egészen természetesen hatalmas térbeli arányok és rendkívüli testi erő kapcsolódtak, – a környezetében megismert állatok képzetei segítségével náluk hatalmasabb és erősebb állatfaját képzelt el magának. Lélektanilag egészen természetes tehát – számbavéve a nyelvi kép körülhatárolatlanságát, – hogy az állatkertben az elefánt, a viziló stb. társaságában az oroszlánra, mint az „állatok királyára”, nem ismert rá.

A válaszok nagy része általában az érzéki szemlélet hiányát panaszolta el: nem volt mibe fogódzniok, nem volt, ami-ben képzeletük gyökeret verhetett volna. A másik, aki ugyancsak erre a nyelvi képre utal („az állatok királya”), azt mondja, hogy valójában nem az állatkerti oroszlán látásával kapott erre a nyelvi képre megnyugtató választ, hanem az egyik filmben, ahol az oroszlánt a maga miliójében, természetes életfeltételei között, a létért folytatott küzdelemben, „királyi” mozgásában és életritmusában stb. – a *szemlélet* útján ismerte meg.

Hasonló megfigyelésekről számolt be egy másik tanuló is, aki mint szenvedélyes halász, a vizimadarakkal kapcsolatban jutott azonos eredményekre. Azt írja, hogy addig, amíg a vízvadak életét a közvetlen szemléletben nem ismerte meg, a különféle halfajtákat és vizimadarakat alig tudta volna megkülönböztetni (annak ellenére, hogy tisztában volt az egyes fajták jellemző tulajdonságaival s azokat fel tudta sorolni). Ha le kellett volna rajzolni őket, azt hiszi, alig tudott volna valami különbséget kifejezni az ábrázolásban.

Egészen természetes, hogy ezek az élmények nemcsak a fejlődő ifjú ismeretei és életszemléletének biztossága tekintetében, hanem jellemkialakulása szempontjából is fontosak és nagy befolyással vannak rá. Érthető, hogy amint hánykódó, bizonytalan belső világával idővel keresve-keres magának élő ideált, akibe belekarolhat, akire támaszkodhatik, azonképen elvont ismeretei és kialakuló életszemlélete is szilárd szemléletre óhajtának támaszkodni, amely tudásának biztos alapot, plasztikus körülhatároltságot, fantáziájának pedig mértéket szab.

A nyelv tehát a maga hiányaival: elvontságaival, illanékonyásával, folyton változó és alakuló formáival az ismeretek közvetítésében elmélyíti az ifjúnak fejlődésben lévő, ugyan-csak folytonosan változó, bizonytalan problémáit.

E tekintetben a didaktikusok már korán rájöttek a közvetlen, konkrét szemlélet szükségességére. A középkor lezárulásával ezen a területen is a mindinkább uralomra jutó vizualitás adja meg a gyakorlatnak a lendületet, előzőleg pedig az elméletben, különösen a filozófiában hódít mind több teret a közvetlen szemléleten és tapasztalaton alapuló megismerés követelése (Giordano Bruno, Verulami Bacon).

A renaissance-szal fellépő egyetemes változások azonban most már a gyakorlati életbe is beviszik ezt a gondolatot. Comenius „Orbis Pictusá”-ban a szemléltető képek már jelentős szerephez jutnak, Pestalozzinak pedig nevelői és tanítói alapelve lesz, hogy: minden komoly ismeret alapja a – szemlé-

let. A mai „szemléltető oktatás” eszménye tehát korán jelentkezik, s amikor a XIX. század végén a film megindul hódító útján, az állókép, mint szemléltető eszköz, már nagy szerepet játszik az oktatásban. A fényképezés felfedezése és tökéletesítése, az iskolai rajz bevezetése fokozta a szemléltető oktatás jelentőségét és mind változatosabb és gazdagabb megnyilvánulásokhoz segítette azt. Természetesen a mindinkább növekvő vizuális érdeklődés táplálja és sodorja előre az oktatás módjának gyakorlati kialakulását.

Ilyen körülmények között érthető, hogy a mozgókép aránylag korán felkelti a pedagógusok érdeklődését. A konzervatívok ugyan sokáig küzdöttek ellene. Ezt az ellenszenvet sok tekintetben érthetően megmagyarázza „a környezet, amelyben a film kezdetben jelentkezett és azok az alkotások, amelyekkel közönségét szórakoztatta.

Az oktatásban általánosan jelentkező „szemléltető” törekvések mellett az a körülmény is feléje fordítja a figyelmet, hogy a film mind nagyobb hatást gyakorol az ifjúságra. Kezdetben persze hatásának csak negatív vonásai ötlenek szembe és keltik fel az ellenszenvet: a film erkölcsileg káros hatása az ifjú fejlődő lelkére. Viszont pozitív irányú hatása, hogy a filmnek éppen vizuális adottságainál fogva jelentkező rendkívüli befolyása ugyanolyan mértékben kedvezően is irányíthatja az ifjút, csak később és lassan kezd tisztázódni.

A pedagógiai körök már a film életének első évtizedében felismerik, hogy a mozgóképnek milyen óriási lehetőségei vannak a megismerés és az ismeretek közvetítése szempontjából. A tisztánlátók száma még csekély, de néhány rajongó elég ahhoz, hogy fölkeltsse az érdeklődést, amelyet feltartóztatni többé nem lehet. A rendszeres filmoktatás, igaz, még egészen újkeletű, de szórványos kísérletekkel már az első évtized végén találkozunk. Anglia, Franciaország, Olaszország, Németország s a kisebb államok között elsősorban Hollandia és Belgium karolja fel a filmoktatás ügyét s e tekintetben tútesz a nagy államokon is. Hágában és Antwerpenben már a háborút



megelőző években több olyan államköltségen berendezett mozi található, amelyeket a tanuló ifjúság osztályonként és tárgyanként látogat.

De mi sem maradtunk el ezen a téren. A filmoktatás gondolatával nálunk is korán kezdtek foglalkozni. Amint általában korán ott vagyunk a film bölcsőjénél és érdeklődünk iránta, ugyanúgy a magyar közoktatás és a szakkörök is korán felismerik a mozgókép pedagógiai jelentőségét. Már az első évtized végén sűrűn találkozunk hírlapi és folyóirati cikkekkel, amelyek mind nagyobb nyomattal hangsúlyozzák, hogy a mozgóképnek, azaz a „kinematográf”-nak az iskolába való bevezetésével, és az iskolai előadások rendezésével tulajdonképpen a régi nagy pedagógusok álmai valósulnak meg (Halácsy Endre, *Mozgófénykép Híradó*, 1908) s hogy „az eredményes tanításnak egyetlen módja a szemléltető oktatás” (Gábor Dezső, *Mozgófénykép Híradó*, 1911. stb.).

Ebben az időben azonban még eseményszámba megy, ha egy-egy iskola testületileg vesz részt az ismeretterjesztő előadásokon. A szaksajtóban örömmel üdvözlük az ilyen tanító-előadásokat, így például a Práter-utcai polgári iskola részére már az 1910-es évek vége felé külön előadásokat rendeznek az akkori „Apolló színház”-ban. A példát csakhamar a többi fővárosi iskola is követi. Gaál Mózes, középiskolai igazgató, például személyesen vezeti diákjait a moziba, amiről az akkori szaklapok nagy örömmel vesznek tudomást, (*Mozgófénykép Híradó*, 1911). Sőt – ugyanezen szaklap híradása szerint – a zilahi Wesselényi kollégium gépet is vásárol és a kollégium falain belül hetenkint mozielőadásokat rendez tanári vezetéssel. (*Mozgófényképhíradó*, 1911.)

Nagyon sokan vannak azonban ekkor már olyanok is, akik a film hatásától minden áron óvják az ifjúságot. Rendszeres cenzúra ugyanis még nincs, csak a rendőrség avatkozik be helyenként és esetenként, ha a film terén erkölcsi tekintetben túlzás jelentkezik. Az ifjúság, amelynek képzelete éppen

a fejlődés éveiben telítve van vizuális érdeklődéssel, természetesen tömegesen látogatja a mozgóképelőadásokat.

Közvetlen a háború kitörése előtt három külföldi városban rendeztek filmankétot (André de Maday): Neuchatelben, Lausanneban és Genfben. Kérdőívek alapján tájékozódni akartak a szakértők, hogy a gyermek és a serdülő ifjú érdeklődési arányait és irányát a filmmel kapcsolatban megállapítsák. A feldolgozott adatok jellemzően mutatnak az ifjúság nagyfokú és állandóan növekvő érdeklődésére. A statisztikai adatok szerint Lausannet kivéve, ahol a mozilátogató tanulók száma 41%, mindkét másik város tanulóiifjúságának 80%-a jár moziba.

Stavangerben (1910) készült statisztika szerint a tanulóknak 78–96%-a mozilátogató, a felső osztályokban több, mint az alsóban s a VII, VIII. osztályokban teljes 100%. Egy 1912-ben készült statisztika arról számol be, hogy a bécsi XII. kerületben a fiúk 78%-a volt már moziban, 17.5%-a rendszeresen jár mozielőadásokra, holott ugyanennek a kerületnek fiatalságából 48% egyszer sem látta még a Szent István-dómot. A X. kerületben 9.5% látott már mozielőadást, 35.5% rendszeres mozilátogató volt, viszont 14% nem látta a Szent István-dómot. (Dr. Albert Hellvig összehasonlító adatai.)

Hogy a fiatalok érdeklődését milyen korán és milyen rendkívüli intenzitással keríti hatalmába a mozgókép, arra vonatkozóan nálunk is történtek megfigyelések, de csak abból a célból, hogy szakemberek figyelmét felhívják a mozgókép pedagógiai jelentőségére. A „Kinotechnika” 1913-as évfolyamában érdekes összehasonlító adatokra bukkantunk. Az adatok gyűjtője és feldolgozója (Castiglione H.), 600 gyermek között osztott ki kérdőíveket. Az eredmény azért is érdekes, mert az adatok gyűjtője tekintetbe vette a szülők társadalmi helyzetét is. Az akkori Budafoki-úti és a Szalag-utcai elemi iskolát és a Dohány-utcai „cipészirányú” iparostanonciskolát választotta ki adatgyűjtés céljából. A Szalag-utcai fiú- és leányiskolába intelligensebb és tehetősebb szülők gyermekei

években azonban rendszeres és szakszerű filmoktatásról még szó sem lehet.

Külföldön nagy léptekkel halad előre a kérdés gyakorlati megoldása. A gyakorlati és elméleti kérdések megvitatása végett az európai államok hamarosan kapcsolatba lépnek egymással, így keletkeznek az oktatófilm kongresszusok, amelyek az 1926-ban Párizsban rendezett kongresszus óta sűrűn ismétlődnek. Baselben (1927). Hágában (1928), Bécsben (1931), Rómában (1934) stb. rendeztek megbeszéléseket az egyes államok kiküldöttjei és igen sok fontos kérdésben jutottak meg egyezésre (a keskeny film egységes formája, vámmentesség, oktatófilmek kölcsönös kicserélése stb.).

Az oktatófilm kérdéseinek és ügyeinek intézésére külön hivatalos szervek létesülnek az egyes államokban (Párizsban az Institut Internationale de Cinéma Educativ, Londonban az Angol Nemzeti Oktatófilm Intézet, Rómában a Római Nemzetközi Oktatófilm Intézet, Bécsben az Institut für Filmkultur, Berlinben a Reichsstelle für den Unterrichtsfilm stb.), amelyek évről-évre gyarapodnak, változnak, de mind nagyobb arányban foglalkoznak az oktatófilm gyakorlati megoldásával.

A megoldási kísérletek első korszaka nálunk 1924–32-ig tart. Utána rövid ideig szünet áll be, 1934-ben azonban már végleges formában megindul a rendszeres filmoktatás előkészítése. Az ügyek gyakorlati vezetését a m. kir. vallás- és közoktatásügyi minisztérium Oktatófilm Kirendeltsége veszi át, melléje rendelik az oktatófilmcenzurát (1935) és pedagógiai szakértőként háromévi időtartamra pedagógiai bizottságot neveznek ki (1937). Budapest székesfőváros ugyancsak az állami intézménnyel egyidőben a vallás- és közoktatásügyi minisztérium felügyelete alatt, de egészen önálló hatáskörrel teremt meg az oktatófilm szervezetét.

A meginduláshoz szükséges költséget a közoktatásügyi minisztérium magára vállalta, a továbbiakat pedig fedezni lehetett a tanulók által befizetett filmdíjból. Az iskolák technikai-anyagi felszerelése természetesen sok nehézséggel járt.

Nálunk azonban az oktatófilm ügye túlvan már a kezdet nehézségein. Az állam és a főváros hatáskörébe tartozó iskolák legtöbbször saját vetítógépe van, a filmkészlet anyaga évről-évre szaporodik, egyszóval a technikai-anyagi nehézségek lassankint csökkennek. Természetes azonban, hogy sok olyan kérdés maradt még tisztázatlan, amelyet a kezdet-kezdetén megoldani nem lehetett. Az akadályokat csak hosszabb gyakorlat és a lassú fejlődés háríthatja el az útból.

## A TUDOMÁNYOS FILM ÉS AZ OKTATÓFILM PROBLÉMÁI

A filmoktatás ügyének a háború után bekövetkezett intenzív közhatalmi felkarolása, amely pótolni akarta a múlt hiányait, kissé meglepte a szakvilágot. Ilyen körülmények között érthető tehát, hogy nem tudott hamarjában megbirkózni a nehézségekkel s így nem egy elméleti és gyakorlati kérdés még tisztázatlan. A szabad magántőke, amely évtizedeken keresztül a mozgókép lehetőségeinek egyetlen kiaknázója volt, csak azokon a területeken mozgott, amelyek a közönséget is elsősorban érdekelték, nagyobbrészt szórakoztatásra szánt filmeket hozott létre: olyanokat tehát, amelyek a mozgókép művészi lehetőségeihez állottak közelebb. Szórványosabb tudományos törekvéseit is művészi keretek közé foglalta, vagy pedig művészi filmjeinek egyszerű kísérműsoraként állította be. A tudományos célok ezeken természetesen csak másodsorban jöttek számításba s így a tudományos kifejezés számára még a tulajdonképeni „filmvilágban” is hiányzott a tökéletesebb formagyakorlat.

A szemléltető oktatásnak meglehetősen múltja volt már, mikor körében megjelent a film, hogy szerepet vállaljon az oktatásban. Jelentkezési sorrendjében az állóképet követte, aminek nagy része volt abban, hogy a mozgókép szerepét az oktatásban sokan és sok tekintetben félremagyarázták. Mert az általános fölfogás ma sem lát többet a mozgóképben, mint a szemléltető segédeszközök egyik tökéletesebb formáját, szemben az eddig használt eszközökkel (állóképekkel, tér-

képekkel, stb.), amelyeknél a film csak annyival jelent többet, hogy nemcsak a „mozdulatlant”, az „állapotszerűt”, a „statikusát”, hanem a „mozgást”, a „változást”, általában a „dinamikusát” is ábrázolni tudja. Ezt a felfogást vallja ma az elméleti szakemberek nagy része s ilyen értelemben készülnek általában az oktatófilmek is. Nyilvánvaló, hogy ez a mozgókép-szemlélet még csak a film technikai lehetőségeinek felismeréséig jutott el. Csak azt a technikai többletet méltatja figyelemre, amelyet a mozgókép a képzőművészetekkel szemben jelent. Azokat a lehetőségeket azonban, amelyek a filmet a nyelvi kifejezéshez hasonló, szabad, vizuális kifejezésre tették alkalmassá, nem vették számításba. Fejtegetéseik legnagyobb-részt nem is jutnak túl azon a szűk körön, amelyben az állókép és a mozgókép viszonyát és technikai lehetőségeit magyarázzák.

A téves közfelfogás és a mozgóképnek ez az egyoldalú értékelése érteti meg, hogy a teoretikusok nagy részének véleménye szerint a film csak ott kapcsolódhat bele az oktatásba és juthat *kisegítő* szerephez, ahol a tanulóifjúság a valóságban, a közvetlen érzéki szemléletben nem ismerkedhetik meg egyes élet jelenségekkel. Azt mondják: ha a tárgyat vagy életjelenséget nem lehet eredetiben bemutatni az iskolában, vagy egy esetleges kirándulás sem nyújt alkalmat új ismeretek megszerzésére – akkor a fotografikus kép a leghívebb és a legobjektivebb pótlás (H. Ammann). A mozgókép ezek szerint tehát valamiféle valóság-pótló, szemléltető eszköz. Ennek a felfogásnak azonban nemcsak a mozgókép kifejezési lehetőségei, hanem a didaktikai élet törvényei is ellentmondanak.

Csak a pusztán teoretikus elme beszélhet a mozgóképpel kapcsolatban a valóság reprodukciójáról s ilyen értelemben a valóságnak a tanításban való helyettesítéséről. Holott más szerepet játszik a tanításban a valóság és más az oktatófilm. A kettőt nem lehet egy kalap alá venni

Láttuk, hogy a mozgókép akkor sem tudja a valóság hű mását adni, ha akár tudatosan, akár öntudatlanul annak pusztá-

reprodukálására törekszik. Az oktatófilm alkotójának is számot kell vetnie azokkal a törvényekkel, amelyek a mozgókép lehetőségeinek a gyakorlatban határt szabnak.

Tudjuk, hogy a mozgókép nem követheti a valóság tér- és időbeli folytonosságát. A gyakorlat tehát itt is felveti a kérdést, hogy az oktatófilm alkotója milyen fázisokat ragadjon meg a térbeli és időbeli folytonosságból? Miután pedig az oktatófilm tudományos eredményei szempontjából éppen nem közömbös ez a kiválogatás, az alkotónak választania kell a sokféle lehetőség között. A kifejezés teljessége szempontjából azonban az is fontos, hogy a kiválasztott jelenség milyen beállításban szerepel a képen, minthogy a valóság ezer és ezer módot nyújt erre, viszont a képen csak egyféleképpen jelenhetnek meg. Végül az sem közömbös, hogy a megfelelően kiválasztott és stilizált képet hogyan kapcsoljuk egymás mellé. Az oktatófilm alkotójának tehát bizonyos céloknak megfelelően kell eljárnia. S e tekintetben a mozgókép kifejezési törvényeit a *tudományos igazság*, a *didaktikai szempontok* és az esetleges *nevelői célok* irányíthatják.

Az eddigi gyakorlati eredmények is megmutatták már, hogy a mozgóképpel való vizuális kifejezés a tudomány területén is éppen olyan a priori adottságokat követel alkotójától, mint a nyelv, és szabályait éppúgy nem lehet a gyakorlat számára megállapítani, mint ahogy az írás művészetére sem lehet megtanítani valakit. Irni mindenki tud, de jól csak kevesen. Vannak nagy tudósok és nagyszerű szakemberek, akik rossz előadók és rossz könyveket írnak: a kifejezés művészete nincs birtokukban. Ugyanez vonatkozik nagy általánosságban a mozgókép vizuális kifejezési lehetőségeire is. Ennek tulajdonítható, hogy a tudományos filmek sorában is csak nagyon kevés olyan akad, amely megállja a helyét.

A mozgóképnek legtöbb kifejezési törvénye, amely mint látni fogjuk, a művészet területén gazdagon bontakoztatja ki lehetőségeit, az objektív tudományos törekvésekben természetesen nem jöhet számításba. Ugyanilyen törvényszerűség-



A Pápua és Kalabahi c. kulturfilm kockái

(Metro film)







Az erdő királya c. kulturfilmből





Az erdő királya c. kulturfilm kockái

(Ufa kulturfilm)



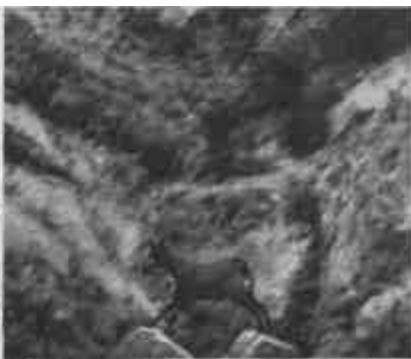


A sziklák örök vándorai c. kulturfilmből





A sziklák örök vándorai c. kulturfilmből





A Hangok a nádasban c. kulturfilm kockái





A Hangok a nádasban c. kulturfilmből

[Ufa kulturfilm]







**A növényvilág csavargói c. kulturfilm kockái**

Gyorsított felvétellel készült képek a magház kibomlásáról (lásd A tudományos film és az oktató film problémái c. fejezetet)

(Ufa kulturfilm)

gel találkozunk a nyelv területén is. A tudomány és a művészet nyelve két különböző megnyilatkozási forma, ha ugyanannak a tőnek hajtása is. A mozgókép kifejezési törvényei azonban, egyszerűbb és objektív formák között ugyan, de a tudományos törekvésekre is vonatkoznak. Hogy ezek a kérdések még ma is megoldásra várnak, annak okát mindenestre abban találjuk, hogy az állókép lehetőségei is csak a legutolsó időben bontakoztak ki és tisztázódtak, mióta a fényképezés nemcsak technikai, hanem kifejezési lehetőségeiben is tökéletesedett.

Erre vonatkozólag R. Arnheimnek egy egészen egyszerű példájából következtethetünk a mozgókép komplikáltabb törvényeire is. Arnheim szerint már a legegyszerűbb fénykép „megalkotása” is sok meggondolást kíván. Ha például egy kockát úgy állítok a felvevőgép elé vagy a géppel úgy közeledem a kocka felé, hogy a lencse párhuzamos a kocka egyik síkjával, akkor a kereső-üvegen csak egy négyzetalakú lapot láthatok:  A négyzet ugyanis eltakarja előlünk a kocka vizuális képét. Ilyen módon a kockára vonatkozó szemléletünket a kifejezés és a felvevőgép szempontjából nem választottuk ki jellemzően és nem mutattuk be a kockát a maga vizuális határozmányainak megfelelően. A szemlélő tehát nem is jöhet rá, hogy milyen tárgyról van szó, mert ilyen módon a négyzetalakú lap pl. egy gúla alaplapja is lehet stb. Ha tehát egy kockát akarok fényképezni, nem elegendő, hogy a „kocka” nevű tárgyat a felvevőgép lencséjének látókörébe hozzam. A kifejezés attól függ, hogy milyen szemléleti álláspontot foglalok el a kockával szemben, vagyis a gépet hogyan irányítom, milyen helyzetet adok a kockának a képen. Ha a gépet a kockának egyik élével állítom szembe és a kockát egy kissé felülről lefelé fényképezem, akkor a három lap egymáshoz való viszonya és térbeli arányai  vizuálisan is kifejezik a „kocka” nevű tárgy vizuális határozmányait.

Megállapítható tehát, hogy már a legegyszerűbb tárgy legigénytelenebb ábrázolása sem pusztán *mechanikus* folyamat,



hanem céltudatos eljárás. Ugyanez áll minden egyes tárgyra és élet jelenségre, s minél komplikáltabb maga a kifejező vagy a kifejezés célja, annál nagyobb nehézségek és feladatok megoldása vár a kép vagy a mozgókép megalkotójára. Hogy az ember arca profilból jellemzőbb-e, mint előlről, s hogy az egyéniségnek egyik vagy másik jellemvonása vagy egész egyénisége miként juthat találóan kifejezésre, hogy a gép különböző irányítása és a lencse specifikus beállítása segítségével mit emelünk ki az arcból s milyen megvilágításban s arányokban szerepeltetjük a képen stb. – mindez már jóval túl van a mechanikus feladatok körén. Így van ez más szempontból ugyan, de minden életjelenséggel: növényvel, állattal, milióvel vagy miliórészrel stb. Ugyanarról az élet jelenségről sokféle képet alkothatunk, melyeknek mindegyike más és más benyomást kelthet a nézőben: mást fejezhet ki és más képzeteket asszociálhat az illető élet jelenségre vonatkozólag. Ez a munka természetesen állókép esetén is nagyobb körültekintést követel, ha az illető életjelenség nem áll egymagában, hanem egy komplikált milióban foglal helyet (pl. egy szoborcsoport fényképezése, egy állat vagy növény valamelyik alkatrészének beállítása stb.) E tekintetben természetesen a mozgóképnél, az egyes képek megalkotásánál már eleve figyelembe kell venni, hogy nem állnak egymagukban, hanem több képpel együtt fejeznek ki egy vizuális egységet és viszik az életképet lépésről lépésre előre.

A mozgókép az állóképpel szemben a történés érzékeltetésén kívül tehát nemcsak az egyes tárgyak, illetve életjelenségek szemléltetésére alkalmas, hanem annak a viszonynak kifejezésére is, amelyben egymással, az egész környezettel állanak a fejlődés folyamán. A mozgóképnek szabad és mozgékony, a tudományos igazságnak megfelelő kifejezési törvényei teszik lehetővé, hogy az életet az összes meghatározó tényezőkkel együtt a nyelvhez hasonlóan, vizuálisan is ki tudja fejezni.

A tudományos film alkotója tehát a valóságot nem reprodukálja, hanem a tudományos igazságnak megfelelően úgy alkotja meg róla a képeket, hogy ezek az illető tudományos igazságot a legobjektívebben és vizuálisan is jellemzően fejezik ki. A tudományos film tehát szintetikus egység a szemlélő számára, de alkotójára sokszor számtalan analitikus feladat hárul, amikor a valósággal szemben a vizuális kifejezés törvényei szerint választani keli a különféle lehetőségek közül. A film ugyanis a tudományos igazságnak megfelelően a világban szétszórt és az átlagemberi tekintet számára sokszor jelentéktelen formában mutatkozó életjelenségeket, amelyeket csak szakavatott szem pillanthat meg, az élet folytonosságában olvasztja össze, amikor is a film alkotója a mozgókép lehetőségeinek alkalmazásával úgy mutatja be őket, ahogy ez a tudományos igazságnak megfelel: a jelentéktelen, tudományos szempontból értéktelen megnyilvánulásokat elhagyja, vagy háttérbe helyezi, a fontosabbakat viszont előtérbe hozza, stb. – tehát tudományos jelentőségüket vizuálisan kifejezi. Ez a tény természetesen a szemlélő szempontjából sem közömbös.

Amikor tehát a film alkotója az élet jelenségek csoportjából vagy magából az életjelenségből, esetleg a környezetből kiemel valamit, térben közelebb hozza, úgyhogy ezáltal annak arányait a képen térbelileg növeli vagy pedig a térben és időben átugrik a valóság megszakítatlan folytonosságán, és csak a tudományos szempontból jelentősebb mozzanatokot hozza a képre: ugyanakkor a szemlélőben vizuális úton, tehát inkább intuitive, a tudat alatt, mint tudatosan azt a hatást kelti, hogy a kiemelt életmozzanatok jelentik a jellemzőbbeket és a fontosabbakat, viszont az elmaradt részek tudományos szempontból jelentéktelenek, stb. A tudományos film alkotójának tehát tisztában kell lennie azzal, hogy a tudományos igazság miképpen fejezhető ki vizuálisan a mozgókép segítségével, hogy a szemlélőben az illető életjelenségről ugyanaz a kép vagy tudományos felfogás alakuljon ki, amelynek kifeje-

zésére maga az alkotó is törekedett. Tudjuk jól, hogy a nyelvi kifejezés területén is mennyi félreértésre adhat alkalmat a rossz kifejezés, az oda nem illő jelző, esetleg a szavak helytelen sorrendje, hangsúlya s a rossz mondatszerkezet. Ugyanez áll a mi esetünkben is: a rosszul felépített kép és képrendszer ugyanúgy félrevezetheti, meghamisíthatja a szemlélő tudományos felfogását.

Természetesen érvényes ez a megállapítás nemcsak az állóképre, hanem a mozgóképre is, – csakhogy bonyolultabb feltételek és viszonyok között. Ugyanarról az életjelenségről igen sokféle filmet készíthetünk, de azok a tudományos kifejezés szempontjából nagyon különböző értékűek lehetnek.

A világ tudományos filmtermelése évről évre szaporodik. A kultúr- és ismeretterjesztő filmek iránt a nagyközönség is mindinkább fokozódó érdeklődést tanúsít. Ennek bizonyosságául a legtöbb amerikai és európai nagyvárosban már külön tudományos mozik állnak a közönség rendelkezésére és ezek kizárólag csak híradókat, kultúr- és ismeretterjesztő filmeket mutatnak be.

A magántőke tudományos filmjei természetesen még nem mutatják forma tekintetében tisztán a mozgókép tudományos lehetőségeit. A tőke kereskedelmi érdekei kívánják, hogy a közönségnek szórakoztató formában nyújtsa tudományos törekvéseit, amelyek tárgy és tartalom szempontjából is rendszerint a közönség érdeklődéséhez igazodnak. Ezek a filmek az idegen népek szokásainak, az állatvilágnak érdekes életképeit mutatják be.

Bármint tekintjük is a kérdést a tudományos filmek szempontjából: akár a tartalom, illetőleg a tárgyi érdeklődés változatosságát, akár az elmélyülést vagy a tudományos kifejezés tisztaságát és tökéletességét figyeljük meg, ezen a téren egyelőre a német szellem termelte ki a tudományos szempontból legsikerültebb alkotásokat. A nagy amerikai tőkecsoportok (Fox, Metro Goldwyn Mayer, Paramount stb.) kultúr- és ismeretterjesztő filmjei, amelyeket ugyancsak nagy

számban állítanak elő (hozzánk e termelésnek csak igen kis százaléka jut el), még sokkal közelebb állnak tartalomban és formában a szórakoztató jellegű filmekhez.

A német tudományos filmtermelés elsőségében kétségkívül nagy szerepe volt a német gondolkodásnak, a német szellemet annyira jellemző intellektuális érdeklődésnek. Az Ufa, mint a legnagyobb érdekelttség, a háború után külön kulturális szakosztályt (Die Kulturabteilung der Ufa) állított fel s három speciális műtermet rendezett be, az állat-, a növényvilág és a mikroszkopikus felvételek számára, különös tekintettel a biológiai folyamatok tudományos kutatására. Az egyes szakosztályok gazdag és speciális technikai felszerelése a tudományos kutatást és a mozgókép tudományos lehetőségeit szolgálja. A tudománynak már alig van olyan területe, amelyet a mozgókép kifejezési lehetőségei számára ki ne aknáztak volna. Ezek a filmek a sokoldalúságukat kétségtelenül annak köszönhetik, hogy a kulturális szakosztály munkájába idővel a legkiválóbb szakembereket is bevonták, akik nemcsak a maguk szaktudományának tárgykörében mozognak teljes otthonossággal és biztonsággal, hanem a kész alkotások arról is bizonyosságot tesznek, hogy ezek a szakemberek a mozgókép kifejezési törvényeit is tökéletesen ismerik. Az Ufa kultúrfilmjei az állat- és növényvilág, a biológia, a kémia, a fizika, a meteorológia, a technikai élet, az orvostudomány és a sport stb. területeit öleli fel.

Az intézmény sajátos technikai felkészültségének és a kiváló szakembereknek köszönhető, hogy például az állatvilág életének olyan területeit is sikerült megközelíteni (a teleobjektív, a távolsági lencse segítségével), amelyeket eddig szinte megközelíthetetlennek hittek. Az Ufának ilyen tárgyú tudományos filmjei (amelyek közül nálunk is bemutatták: A hangyák állama, Az erdő királya, A sziklák örök vándorai, Hangozók a nádasban, stb.) tárgyi vonatkozás tekintetében, de a tudományos kifejezés tökéletessége szempontjából is igen figyelemreméltók. Ezek a tudományos hűséggel készült képek egy-

szere nyilvánvalóvá teszik a szemlélő előtt, hogy a nyelvi kifejezés korlátolt lehetőségeire utalt megismerés a tudományoknak ezeken a területein milyen szűk keretek között volt kénytelen mozogni évszázadokon, sőt évezredekken keresztül.

A mozgókép kifejezési lehetőségeinek segítségével előttünk folyik le szemléltető módon az állat élete, léte első pillanatától a pusztulás percéig, – még pedig abban a természetes környezetben, amelyben az állat léteért és létfeltételeiért harcolva, természete, szokásai, szóval egész élete kialakult. Magunk előtt látjuk leperegni a természet oly sajátos környezetének különböző hatásai közepett, életének egészen titokzatos megnyilatkozásait. (L. erre vonatkozólag Az erdő királya, Hangok a nádasban, Hangyák állama, A sziklák örök vándorai c. filmek képeit.) Nemcsak vizuális formája: körvonalai, mozgása, hanem életritmusa is előttünk lüktet aszerint, ahogy az állat fejlődik s megváltoznak körülötte az életkörülmények. Ezzel szemben a megismerés számára milyen hamis képet adhatnak a természetellenes környezetben, pl. az állatkertben élő állatok mozgása, életritmusa és szokásai, sőt egész természetük. Bizonyos, hogy e természetellenes környezetben megnyilatkozó állati élet inkább félrevezeti az objektív tudományos megismerést, mint támogatja. Éppen ezért nincs veszedelmesebb és tudományos szempontból lelkiismeretlenebb törekvés, mint az egyes állatok életét állatkerti felvételek alapján szemléltetni és a „hozzávágott” külső természeti felvételek (őserdők, sivatagok, tengerek stb.) képeivel azt a hitet kelteni a gyanútlan szemlélőben, hogy az illető állatot a maga sajátos létfeltételei és természetes életkörülményei között látja maga előtt. Az ilyen „trükkal” készült filmek különösen a gyermek és az ifjú fejlődő életszemlélete szempontjából veszedelmesek, elsősorban tehát az oktató filmek köréből kell száműznünk őket.

A növényvilág életének is nem egy olyan fázisát tudják már a szemléletben kifejezni vagy legalább is érzékelhetővé tenni, amelyeket eddig az emberi szem látási korlátai miatt

éppencsak elképzelni tudtunk. A lassított felvételek segítségével a növények életének egyes fázisai: a megtermékenyítés, a fejlődés folyamata és a virágfakadás csodálatos módon játszódik le előttünk. (L. A növényvilág csavargói c. film képeit.)

Az élet szakadatlan történése, a környezetnek és az élőlények egymáshoz való szerves kapcsolata, mozzanatról mozzanatra lassanként minden területen kifejeződik. Az Ufa kultúrfilmjei közül e csodálatos folyamatokra és összefüggésekre vonatkozóan számos, tökéletes alkotással találkozhatunk.

Az élet azonban a tudomány egyéb területem is bőviben van olyan jelenségeknek, amelyekhez az emberi szem nem férközhetik közel. Bonyolult technikai eljárások segítségével láthatóvá tették „az emberi testet környező levegő rezdüléseit, amikor például a karunkat felemeljük, szájunkat beszédre nyitjuk, vagy pedig a levegőt ki- és belélegezzük. Ezek a felvételek tisztán érzékeltetik, hogy a körülöttünk mozgó levegő tele van étellel, szakadatlan történéssel. (Láthatatlan felhők.)

Ezek a tudományos filmek azonban nemcsak technikai szempontból ily tökéletesek, hanem a tudományos mondani-való teljessége tekintetében is kifogástalanok. Bennük nem a mozgókép kifejezési lehetőségeinek technikai kiaknázásán van a hangsúly s nem a technikai remeklésen, hanem egy adott tudományos célnak megfelelő kifejezési szándékon. Innen van az, hogy amikor a tudományos film az illető életjelenséget néhány képrendszeren keresztül szemlélteti, ezt a műveletet mindenképp előtt a tudományos igazságnak megfelelően igyekszik megoldani.

A jó oktató film tehát, ha megfelel a tudományos követelményeknek, nem a teljes valóság képét tárja a szemlélő elé, hanem „a valóságnak az objektív tudományos igazság alapján stilizált képét. A tökéletes tudományos film azonban még nem jó oktatófilm is egyúttal, noha az oktatófilmnek tudományos szempontból kifogástalannak kell lennie. Didaktikai szemszögből ennek a ténynek ismét rendkívüli jelentősége

van és újabb problémákat és követelményeket vet fel, különösen, ha a fejlődő ifjú egyénisége és életszemlélete szempontjából tekintjük a kérdést.

Hihető-e, hogy a fejlődő ifjú, aki folyton hullámozó belső világával és változó, bizonytalan életszemléletével, szubjektív befolyásoktól determináltan közeledik a valósághoz, eljuthat annak objektív szemléletéig? Különösképpen akkor, ha tekintetbe vesszük, hogy a különféle tantárgyak, illetőleg szaktudományok sajátos beállítottságot és látásmódot kívánnak?

A tanuló évszázadok óta, módszeresen felépített, a didaktikai szempontoknak megfelelő tankönyvekből szerezte meg ismereteit. A tankönyvirók éppen e szempontok alapján tekintetbe vették a tanuló életkorát, lelkipilágát, az ismeretek mennyiségét és minőségét, ezek szerint válogatták meg és ezeknek megfelelően tálták fel azokat. Az ismeretek közlésének bizonyos formáit és feltételeit mérlegelték tehát, midőn a tanulóhoz igazodtak.

Ámde a valóság helyes szemléletéhez is csak idővei juthatunk el, ahhoz pedig, hogy egyes szaktárgyak szempontjából helyesen közeledjünk hozzá, nemcsak magasfokú felkészültség, hanem hosszú gyakorlat is szükséges. A tanuló a valóság érzéki vizuális szemléletében is lassan fejlődve, hosszabb gyakorlat után tudja csak a vizuális benyomásokat helyesen meglátani és megfelelően értékelni: kiválasztani a jellemzőket és összetartozásukat megállapítani.

„Tanulja meg ,a tanulóifjúság a szemét helyesen használni” – írja F. Lampe – a geográfiai életszemléletre vonatkozóan. Az oktatófilm teoretikusai közül azok, akik a gyakorlatot is jól ismerik, hasonló megfigyeléseket tettek. A földrajzi ismeretekkel kapcsolatban ugyancsak Lampe utal arra, hogy míg a film a szemlélő figyelmét körülhatárolt részre összpontosítja, addig a valóságban tekintete ide-oda rebben a nélkül, hogy tudná melyik részletet kell megfigyelnie. A földrajzi oktatófilm pedig minden képet tárgyilagos célszerűséggel állít a keretbe, hogy a szemlélőt a lényeges megragadásában támo-

gassa. Így a film irányítja, vezeti a geográfiai megfigyelést és a valóság földrajzi meglátásának kitűnő előiskolája lesz.

A gyakorlatból tudjuk, hogy egy város csoportos megtekintése, egy múzeumi látogatás vagy egy állatkerti kirándulás alkalmával a fejlődő ifjú még megfelelő előkészítés és útmutatás mellett is sokszor milyen bizonytalanul szemlélődik, s hogy legtöbbször egészen jelentéktelen benyomások emlékeit őrzi meg, mert még nem juthatott el a helyes szemlélethez és látási módhoz. Ilyen élményekre vonatkozó iskolai dolgozatai jellemző bizonyítékai ennek. A film egyik főértéke az oktatás számára, hogy helyes, módszertanilag és pedagógiailag átgondolt alkalmazásánál előmozdítja és kiképezi a gyors felfogást, fejleszti a megfigyelőképességet és a lényeges megragadásának érzékét. (H. Ammann.) Ezt a tételt azok is elismerik, akik csak valóságpótló szemléltető eszközt látnak a mozgóképben. A jó oktatófilm így egyúttal nagyszerű tanítómestere lesz a tudomány megfelelő területein a helyes látásmódnak és a megfigyelő képességnek, végső elemzésben pedig a valóság objektív tudományos szemléletének.

Ezért kell az oktatófilm alkotójának is elsőrendű szakembernek lennie, nemcsak a szakműveltség, hanem pedagógiai szempontból is, a mellett, hogy megvan a készsége a filmszerű kifejezésre, amely nélkül viszont a legkiválóbb szakember sem boldogulhat. A dilettáns oktatófilmek talán nagyobb veszedelmei az oktatásnak, mint a rosszul megírt tankönyvek. A nyelvi kifejezés esetleges tévedései könnyebben helyreigazíthatók, mert hatásuk körülhatárolatlan, nem éles és plasztikus, viszont az érzéki-vizuális mozgókép, mint minden vizuális benyomás, mély és maradandó hatást gyakorol a szemlélőre, (különösen a gyermekkorban és az első benyomások idején). A téves vizuális benyomásokat később talán nehezebb korigálni, mint egy rosszul megtanult melódiát helyrehozni.

A fentebbiekből következik, hogy az oktatófilm nemcsak a vizuális kifejezés tökéletessége szempontjából legyen kifogástalan, hanem vegye tekintetbe a pedagógiai követelmé-



nyéket is. Ma – bizonyára anyagi nehézségek miatt – legtöbbször még nem is vehetik figyelembe (legfeljebb csak tárgyi vonatkozásban) a fejlődési fokozatokat, – hiszen ehhez évről-évre rendszeresen felépített filmkészletre volna szükség. Nyilvánvaló ugyanis, hogy ugyanarról az élet jelenségről más oktatófilmet kell készítenünk egy alsós diák számára, mint egy felsőbb osztályosnak. Egészen más szempontok szerint szemléli ugyanazt az állatot, növényt vagy idegen várost az a diák, aki az alapismeretek birtokában van és kiterjedtebb a környezetismerete, a hosszabb gyakorlat következtében élesebb és biztosabb a szemlélete, mint a fejlődés kezdőfokán álló tanuló. E tekintetben a filmoktatás terén figyelemmel kell lennünk arra, hogy az ifjú az érzéki világ vizuális megismerésében fokozatosan haladjon előre. Ne terheljük túl ezen a téren sem: ne vigyünk a szeme elé idegen és ismeretlen élet jelenségeket idő előtt, felette gyors ütemben és nagy tömegben. Ne higyjük azt, hogy didaktikai szempontból a zsúfolt Program használ neki ugyanakkor, mikor a gyermek, illetőleg az ifjú kialakuló egyénisége szempontjából mindez végzetes lehet. Amint ugyanis a gyermekkorban „a gyakori helyváltoztatás a lelki fejlődésre siettető hatással van, de nem elmélyítéssel, hanem a felületesség veszedelmével jár” (E. Spranger), mert az új ismeretek kiszakítják talajából, saját környezetéből és idegen világba sodorják, mielőtt még a sajátjában gyökeret verhetett volna – a fejlődő ifjú hasonlóképpen jár, ha túlkörán és zsúfoltan állítjuk szeme elé az újabb és újabb életformákat. A gyorsan egymásra következő vizuális benyomásokat nem tudja átélni, feldolgozni, s még a legtökéletesebb vizuális kifejezés esetén is az élet és a valóság felületes szemléletéhez szokatjuk.

Bármilyen tökéletes is tehát az oktatófilm vizuális kifejezés és szakszerűség szempontjából, ha nem állítjuk bele helyesen abba a lélektani-logikai világba, amelyet a tanítás természete és szelleme megkövetel, sokszor többet ártunk vele, mint használunk a fejlődő ifjúnak.

Bár az oktatófilm teoretikusai sokszor túlzásba esnek, amikor a magántőke tudományos filmjeit fenntartás nélkül kizárják az oktatásból, s a tulajdonképeni tanító és oktató filmeket élesen elválasztják a kultúr- és ismeretterjesztő filmekről, abban kétségkívül igazuk van, hogy az iskolai oktatás keretein belül csak olyan tudományos filmek használnak az ifjúságnak, amelyek tartalomban és formában rendszeresen felépítve beilleszkednek abba a fejlődésbe, amelyet a tanuló-ifjú ismeretgyarapodása és kialakuló életszemlélete megkövetel. Ezeknek a követelményeknek pedig minden valószínűség szerint azok a filmek tesznek legtökéletesebben eleget, amelyek erre a célra készülnek. A fejlődés mai fokán azonban a kultúr- és ismeretterjesztő filmek technikai kivitel és vizuális formagyakorlat szempontjából sok tanulsággal szolgálhatnak a fejlődés kezdetén álló oktató filmeknek.

A mozgókép, mint kifejező eszköz, a maga vizuális lehetőségeivel és hatásaival a rövid gyakorlat ellenére is felszínre dobta már a kérdést: milyen tudományos területen, milyen alkalommal, milyen szerepet játszhat? Ebből a szempontból, miként láttuk, sokan voltak, akik a film szerepét leegyszerűsítették és lehetőségeit, mihelyt tudományos kérdésekről esett szó, a minimálisra csökkentették. Akadtak viszont túlbuzgók is, akik a mozgókép jelentőségét a kellenénél többre becsülték.

A kérdésre ismét csak úgy adhatunk megnyugtató választ, ha a mozgókép lényegéből indulunk ki és ezt a nyelvvel állítjuk szembe. Az állókép és a mozgókép viszonya és szerepe az oktatásban e mellett csak másodrendű kérdés.

Láttuk, hogy a mozgókép, mint elsősorban érzéki-vizuális eszköz, érzéki kötöttsége és körülhatároltsága miatt az ember szellemi életének alkotó tevékenységét csak megközelítheti, de közvetlenül ki nem fejezheti. A tudomány pedig nem egyéb, mint az ember szellemi életének tárgyiasodása. Így elsősorban azokon a tudományos területeken, ahol a tárgyak, illetőleg életjelenségek a valóságban nincsenek meg, hanem pusztán csak „észkonstrukciók” (Kornis Gyula), kevés keresni-

valója van (például matematika, metafizika, stb.). Ezeken a területeken a nyelv az egyedüli és legtökéletesebb kifejezési eszköz, amely közvetlen kapcsolatban áll az ember szellemi életével, annak logikai tevékenységével és alkotómunkájával. Természetes tehát, hogy ezeknek a tudományoknak a körében a mozgókép csak mint szerény, szemléltető segédeszköz juthat mellérendelt szerephez.

A tudománynak azokon a területein viszont, – hogy a másik végletet is vizsgáljuk, – ahol az életjelenségek vagy tárgyak a valóságban, érzéki-vizuális formájukban vannak adva, a mozgókép a megismerés menetében s az ismeretek közvetítése közben sokszor megelőzi a nyelvi kifejezést. Így a természetrajz és a földrajz tanításában máris rendkívüli szerepet kapott. Itt érvényesültek nagy lehetőségei már a kezdet kezdetén, mert a nyelv a maga elvont, testetlen s az életjelenségek érzéki-vizuális alakjával közvetett kapcsolatban álló természete miatt a közvetítés és a megismerés nehéz feladatát nem tudta hiánytalanul teljesíteni. Azok az élmények, amelyekkel az iskola padjai közt mindnyájan találkozhattunk, eléggé megvilágítják a kérdést.

Anélkül, hogy éles határvonalat húzhatnánk, általában mégis azt mondhatjuk, hogy a mozgóképnek elsősorban a természettudományok világában vannak nagy lehetőségei, a szellemi tudományok terén csak ott, ahol az ember szellemi és lelki életének érzéki-vizuális formában objektiválódott alkotásai szerepelnek a tudományos vizsgálódás tárgyaiként. Ilyen értelemben fontos szerepet játszhat például a művészetek, a vallási kultúra ismereteinek közvetítésében, de viszont a nyelvvel és az irodalommal kapcsolatban már csak ritkán juthat szóhoz. Ezeken a területeken már sokkal nehezebb megtalálnunk a határokat.

Utóbbi időben egyes szakemberek részéről sok olyan jámbor óhajtás hangzott el, hogy az egyes irodalmi alkotásokat a tanulóifjúság számára filmre vigyék. Magunk is találkoztunk szcenáriumokkal, amelyek ilyen irányú gyakorlati

megvalósításról ábrándoztak (például Szép Ilonka). Minthogy a tipikusan irodalmi alkotások megfilmesítésének kérdéséről később részletesebben is beszélünk, amikor is látjuk majd, milyen jóvátehetetlen veszedelmeket rejt magában az ilyen irodalom- és filmszemlélet, azért egyelőre, röviden csak a tanulóifjúság véleményét hallgatjuk meg erről a kérdésről. A már több ízben említett kérdőíveken feltüntettük az ifjúságnak „azt a kérdést is, hogy mi a véleménye az egyes irodalmi alkotások megfilmesítéséről. Szándékosan éppen egyik legnagyobb nyelv művésznünk, a legképiesebb és a legplasztikusabb nyelvű Arany János Toldi-ját és Buda Halálát említettük meg. Az adott válaszok érdekes meglepetéseket hoztak. A tanulóifjúság 75%-a, anélkül, hogy véleményét konkrét esztétikai érvekkel próbálta volna igazolni, ellenezte a tipikusan irodalmi alkotások megfilmesítését. A kisebb százalék pedig ezt a kísérletet csupán „érdekesnek” minősítette, – tehát határozottan nem foglalt mellette állást.

Viszont az irodalomtanításnak abban a szakaszában, ahol például írói és költői egyéniségek vagy irodalmi, általában művészi alkotások élményforrásairól van szó, a kor életképének, társadalmi életének szemléltetése szükséges, a film nagy mértékben hozzájárulhat a költői vagy művészi alkotás létrejöttének és tartalmi problémáinak megértéséhez. (Petőfi és az Alföld, Mozart és Salzburg, stb.)

A nyelvvel kapcsolatban nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a nyelv egyúttal fiziológiai folyamat is, a mozgóképnek tehát a fiziológiai folyamatok szemléltetésekor, nehéz fonetikai folyamatok érthetővé tételével kapcsolatban is rendkívüli szerepe lehet. Az idegen nyelvek tanításában, a különböző artikulációk érzéki-vizuális szemlélete, nagyban megkönnyíti az eredményt. (V. ö. W. Hübner, E. Bratl stb.)

E tekintetben természetesen nem lehet éles határokat szabnunk, sem pedig határozott törvényeket előírunk. Az ember a maga tudományos ismereteit szellemi életének köszönheti és az emberi szellem alkotótevékenysége a természettudományok

területén éppen úgy szóhoz jut, mint ahogy a szellemi tudományok sem hagyhatják figyelmen kívül a testi (anyagi) valóságot (V. ö. Kornis Gyula).

Nem szabad azonban a nyelvvel szemben a mozgókép tudományos lehetőségeit túlbecsülnünk. A nyelvi kifejezésnek azokon a területeken is rendkívüli fontossága van, ahol a megismerés tárgyai a valóságban, érzéki-vizuális formában jelentkeznek. (Földrajz, természetrajz.) A szemlélettől a fogalomalkotásig, a szellemi élet komplikált logikai tevékenységén keresztül juthat csak el az ember, tehát e tevékenységnek egyedül a nyelv lehet a szószólója. A szemlélet szilárd alapjából kiindulva, a tanulóifjú is a tanár irányító vezetésével a nyelvi kifejezés útján végzi az absztrakt fogalomalkotás nehéz munkáját. A puszta szemlélet absztrahálás nélkül – még a legtökéletesebb oktatófilm esetében is – csak vak szemlélet. Világos tehát, hogy miként a fogalom szemlélet nélkül üres és erőtlen, a szemlélet pedig az intellektuális élet logikai tevékenysége nélkül vak: a mozgókép és a nyelv a megismerésben és az ismeretek közvetítésében kiegészíti és támogatja egymást, közben azonban a nyelv éppen gazdag és egyetemes kifejezési lehetőségei miatt, mindig uralkodó szerepet játszik.

Hátra van még egy gyakorlati kérdés: az állókép és a mozgókép szerepének tisztázása a tanításban. Ezzel a kérdéssel a film elmélete az utóbbi időben gyakran foglalkozott. A mozgókép bevonulása az iskolába természetszerűleg felvetette a kérdést: milyen sorsra jut ezután az állókép? Lehet-e továbbra is szerepe a tanításban, vagy pedig a mozgókép bevonulásával mindörökre elvesztette már jelentőségét? Ezen a téren is akadtak néhányan, akik szerették volna teljesen kiszorítani az állóképet a tanítás rendjéből, viszont jelentkeztek többen mások, akik a kettőnek külön lehetőségeit felismerve, az állóképeket elkülönítették a mozgóképtől. Az utóbbiak szerint az állókép az állapotzerű statikus életjelenések szemléltetését szolgálja és jelentősége különösen az

analitikus feladatok bemutatásában juthat érvényre. Viszont a mozgókép a mozgó, a változó, a dinamikus életjelenségek kifejezésére alkalmas, tehát olyan esetben, amikor szintetikus szemléletre van szükség. A kettő gyakorlati szerepének ilyen beállítása meglehetősen leegyszerűsíti a kérdést és kikerülve a lényegét, mellékvágányra tereli azt. E felfogás szerint ugyanis a szaktanár az illető tananyagból egyszerűen csak kiválogatja azokat az élet jelenségeket, amelyeket statikusoknak lát, s a mozgóképpel csupán azokat szemlélteti, amelyeket az emberi szem dinamikusoknak ismer. A földrajzi oktatásra vonatkozólag azonban F. Lampe is elismeri, hogy nem elég kiválogatni a földrajzi anyagból a mozgó elemeket, ugyanakkor a földrajz birodalmából minden egyebet a filmrehozatal szempontjából alkalmatlannak nyilvánítani: hiszen a hegyek, látszólag nyugvó objektumok, egész földrészek, sőt maga a földgölgő stb. állandó mozgásban vannak. A kérdés tehát nem is olyan egyszerű.

Az előttünk annyi színnel és történéssel lejártszódo élet folytoios, meg nem szünő mozgás, szakadatlan történés. Ez a tény az élet minden egyes jelenségére nézve kivétel nélkül érvényes, még a látszólag szilárd, mozdulatlan és változatlan élet jelenségekre vonatkozólag is. A gyermek, illetőleg az ifjú kialakuló életszemlélete szempontjából tehát döntő jelentőségű, hogy iz életet minden megnyilvánulásában úgy ismerje meg, ahogy az a valóságban folyton alakuló történésként folyik előtte. Kérdés azonban, hogy az ifjú az életnek ezt a törvényszerűségét át tudja-e élni s a mozgókép, mint érzéki-vizuális eszköz, alkalmas-e ennek kifejezésére? ... Értelmünk egyáltalán lem készült arra, hogy a fejlődést a szónak tulajdonképeni értelmében, azaz a változás folyamatossága, tiszta mozgéionysága gyanánt gondolja. Az értelem az alakulást állapotok sorának képzeli el, amelyeknek mindegyike önmagával azonos, illetőleg egyszerű, következőleg nem változik” – mondja Bergson.

Az értelem a maga megismerő működése közben minden életjelenséget szinte megállít és „gépszerűen kezel, az ösztön azonban – ugyancsak Bergson felfogása szerint – szerves módon jár el”. S a gyermek, a fejlődő ifjú lelkivilága éppen azért a legközelebb áll ahhoz, hogy átélhesse az élet szakadatlan történéseit. Intellektuális élete még csak most bontakozik, az értelem lélektani-logikai törvényszerűsége még nem köti gúzsba lendületét, ösztöne pedig még tiszta és mételyezetlen. A felnőtt kialakult belső világával, szilárdult életszemléletével hajlamosabb a statikus életszemléletre, mint a fejlődő gyermek vagy ifjú, aki folyton változó, belső világával az élet minden pillanatában átéli az élet dinamikáját. Maga is öntudatlan életet lehel, mozgást és történést visz még a látszólag mozdulatlan, szilárd statikus életjelenségekbe is. Szakadatlan ntmstú érez és lát magában és maga körül.

A mozgókép az emberi élet fizikai határain belül vizuális adottságaival és intuitív erejével tökéletes kifejezője az élet törvényszerűségének. Az értelem egymagában sok mindent képtelen felfogni, amit az ösztön megérez és meglát. A vizuális megismerés pedig – többször is láttuk – közelebb áll az ösztönülethez, mint az értelem világához. „A vak nem tudja elképzelni, hogy láthatunk egy távoli tárgyat anélkül, hogy minden közbeeső tárgy észrehevésén átmentünk volna. A látás megvalósítja a csodát. Az ösztön: a távolbaismerél. Az értelemhez viszonyítva ugyanaz, mint a látás a tapintishoz képest.” (H. Bergson.)

A mozgókép mint technikai mű, az emberi értelem alkotása. Ha a mozgóképet technikai szempontból szemliljük, akkor valóban ez is csak „értelemszerűen” jár el, amikor az állapotok sorozatában ragadja meg az élet folytonosságát, de ugyanakkor éppen technikai lehetőségeivel a történés illúzióját is felkeltheti: e tekintetben tehát mind közelebb fe közik az élet szakadatlan ritmusához. Ma már a gyorsított és lassított (Zeitraffer és Zeitlupe) felvételek és a távolsági lencse segítségével olyan történéseket is megközelíthet és érzéketethet,



### Paramount Világhíradó (1937)

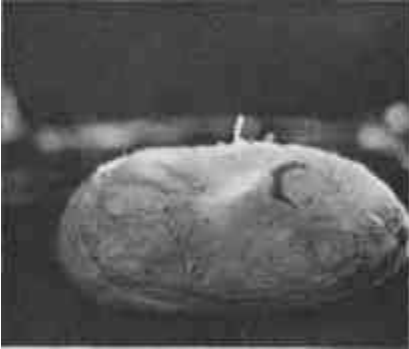
A párisi világkiállítás, Lebrun elnök felavatja a francia gyarmatok csarnokait





A Hangyák Állama című kultúrfilmből (1 – 6)







A királyi pár ünneplése Pozsonyban (1917) című régi magyar alkalmi híradóból (1-6)



A királyi pár ünneplése Pozsonyban (1917) című régi magyar alkalmi  
híradóból (7-12)

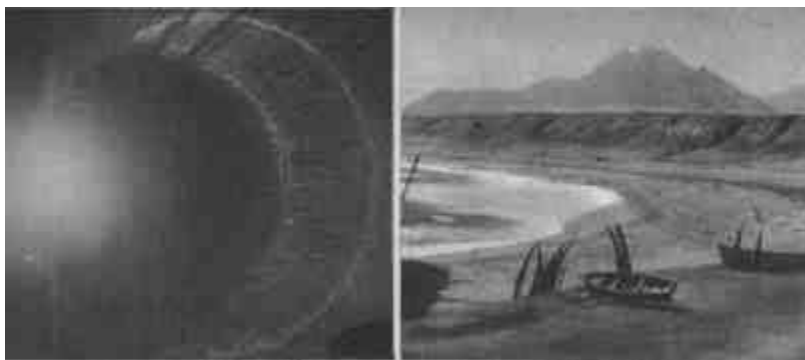
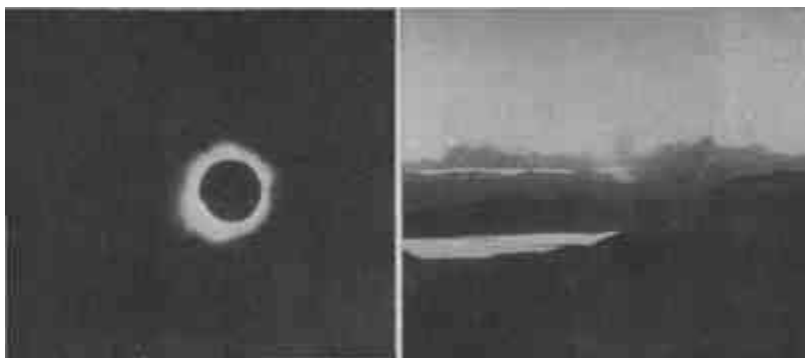
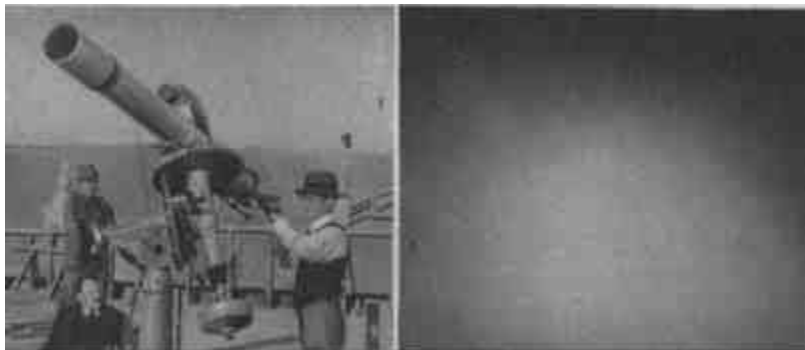


A Magyar Világhíradóból (1-6)  
Eucharisztikus világtkongresszus Budapesten





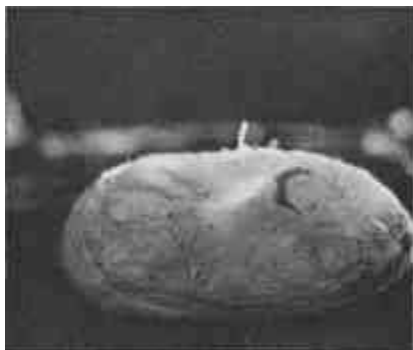
A Magyar Világhíradóból (7–12)  
Eucharisztikus világtalálkozó Budapesten



## A Paramount tudományos expedíciója Peruban (1936)

Megőrökíti az 1 200 év óta leghosszabb napfogyatkozást

Paramount hirdető







### Paramount Világhíradó (1937)

A párisi világiállítás, Lebrun elnök felavatja a francia gyarmatok csarnokait

nak taglalásakor látni fogjuk majd, hogy ez a gondolat meny-nyire ellentmond a mozgókép kifejező természetének.

Egészen más kérdés ellenben, hogy a hang szerepe tudományos szempontból is milyen rendkívüli jelentőségű. Az élet végső elemzésben nemcsak vizuális, hanem auditív benyomásokból is áll, amelyek a tudományos megismerésben is fontos szerepet játszanak. Egyes állatfajok életmódjának szemléltetésekor (pl. Hangok a nádasban) esetleg kémiai változások vagy geológiai jelenségek (pl. tűzhányók működése), sőt idegen fajok, népek életének és kultúrájának közvetítésekor nélkülözhetetlen életjelenség a hang. Ilyenkor még az idegen népek beszédének puszta hangbenyomásai is rendkívül jellemzőek lehetnek, mert szervesen hozzátartoznak az illető nép miliójéhez és hozzájárulhatnak életük, életformájuk behatóbb és tökéletesebb megértéséhez.

A hang mellett a tudományos megismerés és kifejezés szempontjából éppoly fontos életjelenség a *szín* is. Ez is hozzátartozik a mozgókép életábrázolásához. A színesfilm kérdésének tökéletes és végleges megoldása tehát tudományos szempontból szintén rendkívüli jelentőségű volna. A növény- és állatvilágban, az emberi életformák és kultúrák közvetítésében – anélkül, hogy a kérdés bővebb kifejtése szükségesnek látszanék – megérthetjük, milyen gazdag lehetőségeket jelentene a szín a mozgókép számára az élet objektív megismerése szempontjából! A színesfilm problémájának jelenleg ismert megoldása – bár az utóbbi években rohanó lépésekkel haladt előre – az élet természetes színeit és színárnyalatait még nem tudja hiven visszaadni. Már pedig a természetesség tudományos szempontból elvitathatatlan követelménye a színes mozgóképnek.

Visszatekintve most már a mozgókép tudományos lehetőségeire, talán nem nehéz felmérnünk kultúrtörténeti jelentőségét a nevelőoktatás terén. Talán nem nehéz ezek után átélni, hogy milyen másképp alakul majd ki a fejlődő gyermek lelki-világa és életszemlélete az új ismeretek és azoknak határozott

körvonalai szempontjából, ha arról az új és idegen világról vagy életjelenségről nemcsak üres fogalma lesz, hanem határozott körvonalakban elevenült, érzéki szemlélete is. Az élet természetes törvényszerűsége és életmegismerésünk lélektani rendje szerint először szemlélete lesz az új világról, az élet bármely megnyilvánulásáról s csak utána indul majd meg az absztrahálás munkája. Milyen más lesz a gyermek és a fejlődő ifjú életszemlélete, ha tudása gyökeret verhet a szemléletben, rendszertelenül száguldó képzelete megfogódzhat majd (különösen a serdülő kornak absztrakciókra hajló éveiben) s ha a körülhatárolt, szilárd szemlélet segítségével elméje határokat tud majd szabni képzeletének! Nem szorul már hosszabb kifejtésre, hogy az utóbbiaknak csupán a nevelés szempontjából milyen messzemenő eredményei lesznek a gyermek, illetőleg az ifjú kialakuló egyénisége tekintetében: egyéniségének határozottságát, életszemléletének biztosságát illetőleg.

Az oktatófilm ügyének fejlődése bizonyára meghozza majd mindenütt az oktatófilm készletének rendszeres felépítését. E tekintetben mindenhol még csak a kezdés stádiumában állunk. Kulturális jelentősége az oktatás szempontjából valójában akkor bontakozik majd ki a maga teljességében, ha különös tekintettel az egyes iskolatípusokra, az egyes tudományos szakok tananyagának fejlődésére és a fejlődő ifjú egyéniségére – hasonlóan a tankönyvekhez – a tudományos anyagot évről-évre rendszeresen lehet felépíteni. Az oktatófilm ügyének fokozatos kialakulását azonban türelemmel kell kivárnunk. Más az elmélet és más a gyakorlat. Az oktatófilm anyagának gyakorlati megvalósulása az anyagi-technikai eszközök nagy tömegét kívánja, s ez természetesen óriási befektetést igényel. Ezekkel az óriási anyagi áldozatokkal egyelőre még azok az országok sem tudnak megbirkózni, amelyek könnyen kiheverték a háború utáni erkölcsi és anyagi összeomlást (pl. Anglia) vagy pedig alig éreztek belőle valamit (Amerika). Tárgyilagos szemmel ítélkezve is nyugodtan el-

mondhatjuk, hogy a fejlődés menetében aránylag mi sem maradtunk hátra, noha mind elméleti, mind gyakorlati szempontból még igen sok megoldatlan kérdés tornyosul a magyar oktatófilm ügye elé.

Az oktatófilm kultúrtörténeti fontossága azonban a nevelőoktatáson felül pusztán tudományos szempontból is szinte megmérhetetlen. A tudomány végső elemzésben nemcsak az emberi gondolatok tárháza, hanem a cselekvéseké is. (V. ö. Pauler Ákos.) Azokon a területeken, ahol az ember alkotó tevékenysége „a szellem elvont világában megy végbe és eredményei nem objektíválódnak az anyagi világban (legjellemzőbben a filozófia egyes területein) a nyelvi kifejezés elégségesnek és tökéletesnek bizonyul, mert a kifejezés eszköze és a kifejezendő lényegében megegyezik egymással. Az egyes szaktudományok területén azonban (pl. a reális és az alkalmazott tudományok területein), ahol az alkotás és a megismerés folyamata legtöbbször a tapasztalásból, az érzéki anyagi világ szemléletéből indul ki és maga az alkotás az anyagi világban objektíválódik, az elvont nyelv az érzéki szemlélet hiányát pótolni nem tudja. Ennek pedig a megismerés és az ismeretek közvetítése szempontjából messzemenő következményei voltak. A mozgóképes röntgen-felvételek, a mikroszkopikus filmek s a többiben említett lassított és gyorsított felvételek már eddig is (az orvostudományban, a biológiában, a kémiában stb.) nagymértékben elősegítették a tudományos kutatást és eredményeinek közvetítését.

De a szaktudományok is elsősorban annak köszönhetik eredményeiket és haladásukat, hogy az évszázados, sőt évezredek fejlődés folyamán az elődök eredményeire építhettek. A nyelvi kifejezés határai miatt e tekintetben is nagy mértékben érezte a tudomány egy érzéki-vizuális eszköz hiányát. A tudományos könyvtárak hatalmas kötetei tanúskodhatnak arról, hogy az elmúlt korok tudományos eredményeinek, kultúrájának csupán nyelvi közvetítése ugyanazokat a belső harcokat idézte elő egyetemesebb értelemben, mint amelyek

bennünk dúltak az iskola padjaiban, amikor első tudományos élményeinket, illetőleg fogalmainkat objektívnálni próbáltuk. Azok a bonyolult tudományos viták, amelyeket a tudományok képviselői vívnak egymással, ahányszor csak idegen fajok, népek, különösen elmúlt korszakok életének és kultúrájának objektíválásáról van szó, eléggé megértetik talán, hogy a mozgókép mennyi áldatlan és meddő vitának lehet megelőzője a jövőben. Bizonyos, hogy sok tekintetben másként alakulnak majd és hűségesebbek, pontosabbak lesznek a következő nemzedékek fogalmai az előző korok vagy térben távolfekvő világok életéről és kultúrájáról, és nem kétséges, hogy e változásnak a tudományos életben messzemenő következményei lesznek.

Hogy e tekintetben mit jelent a mozgókép már e jelenkor távoli eseményeinek közvetítésével is, ezt a híradók eléggé érzékeltetik. Erre talán az a nemzedék adhatna érdekes választ, amely még csak pusztán a nyelvi kifejezés segítségével, hírlapok útján értesülhetett a távoli világrészek, országok, népek eseményeiről. Mi, akik már „a film korszakában” nevelkedtünk, nehezebben tudjuk elképzelni azokat a szemléleti hiányokat, amelyeket elődeink bizonyára fokozottabb mértékben éreztek.

Az egyes korszakok oktató- és tudományos filmjei, híradói, de a nagyszerű művészi alkotások is, mindenkor meggyőző bizonyítékai lesznek az illető korszak tudományos és kulturális életének. Ezek a filmalkotások bizonyára nagyszerű képet nyújtanak majd (akárcsak az irodalom, a zene stb.) az illető korszak tömegizléséről és életszemléletéről. Ez a kép annál érdekesebb, mert a filmalkotás nem csupán a kor anyagi műveltségét, érzéki vizuális kultúráját, életritmusát stb. tükrözi vissza, hanem a kor lelkét is. A filmalkotás – mint láttuk – nemcsak a kor életének gépi-technikai közvetítése, hanem miként az emberi szellem többi alkotása, az emberi képzelet öntudatos alkotó tevékenysége útján jön létre. A film mindenesetre hiven mutatja majd, miként látta

alkotója a saját korát: saját alkotásán belül is, mit emelt ki abból, mit tartott fontosnak, mivel akar hatni közönségére stb. Ilyen szempontból a kor lelkének és izlésének nem egy jellegzetes megnyilatkozásával találkoztunk eddig is a film története folyamán.

A mozgókép kultúrtörténeti jelentősége tehát tudományos szempontból is megbecsülhetetlen. Az emberiség nagy könyvtárai, levéltárai, múzeumai mellett a jövőben a filmtárak is jelentékeny részt vesznek majd a kultúra közvetítésében és megőrzésében. Ennek jelentőségét már a mozgókép történetének első éveiben is világosan látták: már 1898-ban Párizsban az orosz Boleslav Matuzewski felhívta erre a kultúrvilág figyelmét. (V. ö. Pálffy Ilona.) Ez a gondolat később újra meg újra felvetődött, a külföldi és hazai szakfolyóiratokban sűrűn találkozunk a „filmarchívum” fogalmával.

Egy-két szórványos kísérletet leszámítva (Belgium), a kérdés gyakorlati megvalósítása ismét csak a világháború után következett be. Sokáig csak magánszemélyek, illetőleg magánvállalkozások érdeklődtek iránta – külföldön éppen úgy, mint nálunk – és egészen természetes, hogy ezek a törekvések rendszerint kudarcot vallottak. Csak amikor az államok hivatalos közegei is ráeszméltek a kérdés nagy jelentőségére, indult meg ebben az irányban a komolyabb munka. Ma már több államban (Belgium, Hollandia, Németország stb.) találunk történelmi filmtárakat, amelyek részint állami támogatással (Hollandia), részint pedig az állam saját kezelésében működnek (Németország). Amerika nemrég (1934) az állami levéltár keretében ugyancsak megszervezte a mozgófénykép-osztályt. Magánszemélyek részéről nálunk is történtek ilyen irányú kezdeményezések, legutóbb pedig hivatalos helyen is felvetették a gondolatot. Reméljük, hogy e tekintetben mi sem maradunk el a külföldi törekvések mögött, miként eddig is lépést tartottunk a mozgókép történeti fejlődésének minden jelentkező fázisával. A filmtár megszervezése, az anyag összeválogatása és technikai kezelése igen nagy nehézségekbe

ütközik ugyan, de a nemzet műveltségtörténete szempontjából oly nagy jelentőségű, hogy minden áldozatot megérdemel. Már eddig is jóvátehetetlen kár, hogy az utolsó évtizedek tudományos, művészi és aktuális történelmi események filmjeinek legnagyobb része a részvétlenség miatt elkallódott, illetőleg az olvasztókemencébe került. Pedig ezek a kezdeti korra oly jellemző képek nemcsak a magyar film fejlődéstörténete, hanem egy történetileg lezárult időszak szempontjából is értékes históriai dokumentumok lehetnének.

# ***MŰVÉSZET-E A FILM?***



## **A FILMMŰVÉSZ ALKOTÓTEVÉKENYSÉGE A FILMMŰVÉSZET ÉS A VALÓSÁG**

Ha csak futó pillantást vetünk is a film történeti életére, lehetetlen észre nem vennünk, hogy igazi sikereit tulajdonképpen a művészet területén aratta. A magántőke, amely a film sorsát évtizedeken keresztül egyedül irányította, mindenekelőtt a film művészi lehetőségeinek kiaknázására törekedett. Ebbe az irányba terelte a figyelmet a nagyközönség érdeklődése is, amely a filmtől szórakozást várt s így inkább a szórakoztató alkotásokat részesítette előnyben. A világ hatalmas film vállalatai tulajdonképpen ezekkel a művészi igényű és szórakoztató jellegű filmekkel szereztek millióikat és építették föl ezeket foglalkoztató üzemeiket. Erre a művészi érdeklődésre utal az is, hogy a film elméleti és gyakorlati irodalma szinte kizárólag a film művészi problémáinak megvitatását tekintette feladatának.

Ezek ellenére mégis a film és a művészet kapcsolata volt a mozgókép kulturális törekvéseinek legsebezhetőbb és legérzékenyebb pontja. A káprázatos tömegsikerek mellett ugyanis a művészet területén érték a legkomolyabb és legkönyörtelenebb támadások. Tudományos törekvéseit és eredményeit aránytalanul kevés kétely kísérte. Igaz, hogy ebben nagy része volt annak, hogy a formai problémák ezen a területen nem okoztak annyi félreértést, másrészt korunk erősen intellektualizált szelleme is kedvezett a tudományos törekvéseknek.

A film művészi problémáival foglalkozó irodalom az utolsó évtizedekben rohamosan gazdagodott. Ez a növekedés különösen azóta lett szembetűnő, mióta a hang megjelenése kezdetben megoldhatatlannak látszó elméleti és gyakorlati kérdéseket dobott felszínre. E viták nagyrésze a gyakorlat és az irodalom szűrőjén át megtisztult és megoldódott, a filmművészet egyéniségét azonban még ma is sok tekintetben homály fedi és félreértés kíséri. Ezen a homályon a nagyközönség tekintete éppoly kevéssé tud áthatolni, mint amennyire a szakirodalom sem igen tud még sok elméleti és gyakorlati kérdésben megnyugtató álláspontot elfoglalni. Az utóbbi évek nagy elméleti vitái, irodalmi harcai és a gyakorlat téves próbálkozásai éppen azt bizonyítják, hogy igen sok kérdésre vonatkozólag a szakkörök is csak keresik a megoldást.

A film művészetfilozófiai problémáinak nagy részét tehát még ma sem tisztázták kielégítően. Ilyen, részben megoldatlan kérdés maradt például az is, hogy a mozgókép gazdag technikai lehetőségei közepette mennyire juthat szerephez az ember lelke és szelleme, az emberi szellem alkotótevékenysége. Pedig ez a kérdés sarkalatosnak tekinthető, hiszen éppen ezen fordul meg a film művészi lehetőségeinek és önállóságának problémája. Ebből a sarkalatos tételből a kérdőjelek egész serege rajzik elő. Mindenekelőtt: ha már feltételezzük a mozgókép művészi önállóságát, ebben az esetben milyen eszközökkel s miképpen formálhatja, alakíthatja művészetté a valóságot? Tovább haladva ezen a fonalon, ugyancsak fölvetődik a másik gondolat: vajjon milyen területen mozognak a mozgókép művészi lehetőségei, s hogy meddig terjednek annak határai a művészi kifejezés szempontjából? A határkérdések ismerete viszont arra keres választ, hogy a film, mint önálló művészet, milyen kapcsolatban áll a többi művészetrel, s végül miben határozható meg a mozgókép művészetfilozófiai jelentősége?

Mindezek olyan kérdések, amelyek első pillantásra mérőben elméletieknek tetszenek, valójában azonban éppen a

gyakorlati élet vetette fel őket és megidézöik szinte kivétel nélkül a legnagyobb gyakorlati elmék voltak. Ezek a kérdések tehát elméleti fontosságuk mellett mélyen belenyúlnak a film gyakorlati életébe. A film természetéből következik, hogy nagyjelentőségű és sokoldalú technikai életének alapos ismerete nélkül elméleti kérdéseinek áttekintésére sem vállalkozhatunk. Éppen ezért, – ha csak főbb vonásokban is – utalnunk kell az egyes filmek képeinek, illetőleg képrendszereinek fölépítésével kapcsolatban a technikai kivitel bonyolult módozataira is.

\*

A legáltalánosabb vád, amellyel a mozgókép művészi törekvéseit kezdettől fogva illették, – hogy a mozgókép nem hozhat létre művészi alkotást, mert merőben technikai felkészültségével tulaj donképen csak másolja a valóságot, „fényképezi az életet” s a többi művészet eredményeit; egyszerűen: „gépiesen reprodukál”.

Ez az elitelő felfogás, sajnos, még ma sem veszett ki egészen a köztudatból és a film ellenfeleinek kritikai állásfoglalása ma is gyakran hivatkozik erre. A vád elméleti ellentmondásaira, előbbi fejtegetéseink során, már gyakran rámutattunk. A gyakorlati példák azonban most már konkrét formában teszik majd nyilvánvalóvá azt az igazságot, hogy a mozgókép a művészi alkotótevékenység, a stilizálás és a kifejezés számára éppen úgy saját eszközökkel rendelkezik, mint a művészetek bármelyike. Látni fogjuk, hogy a film egyes képeit (montázsképeit) és egymástól való viszonyukat, a képek rendszerét, illetőleg rendjét (montázsát) nem a „valósághoz hiven”, hanem egyéni és önmagában adott formatörvényei alapján, a kifejezendő művészi célnak megfelelően alkotja meg és rendszerezi. A valóság és a film éppen ezért két egészen különböző világ, amelyeket ugyanazok a törvények választanak el egymástól, amelyek a művészet birodalmát mindenkor elhatárolták a valóságtól.

Ember és környezet s az egész valóság, amely tér és időbeli határok nélkül a mozgóképen szerepelhet, hogy Pudovkin kifejezésével éljünk: a filmművész számára voltaképpen csak „nyersanyag”, amelyet a mozgókép a maga kifejezési céljainak megfelelően és technikai eszközeinek segítségével kiválaszthat, alakíthat és rendszerezhet. Természetes, hogy a kiválasztás (az analízis) munkáját a film esetében is művészi, lélektani és anyagi-technikai törvények kötik meg és szabályozzák, mint ahogy a többi művészet alkotóit is bizonyos szabályok és törvények kötelezik a műalkotás létrehozásának munkájában.

A filmművészet valamennyi esztétikai, lélektani és technikai törvényét rendszerezni természetesen nem lehet célunk. Akik a rendszerezéssel többé-kevésbé kísérleteztek (mint Pudovkin, Timosenko, Arnheim) maguk is rájöttek arra, hogy ezeknek a törvényeknek és lehetőségeknek a kereteit szigorúan megszabni azért sem lehet, mert a gyakorlati élet minden zseniális alkotója vagy alkotása újabb és újabb lehetőségeket tár föl.

A filmművész alkotótevékenységének taglalása, melyet éppen az ellenfelek kritikai állásfoglalása vetett föl, magától megadja a választ a mozgókép művészi, lélektani és technikai alaptörvényeire.

Tudjuk, hogy a film kifejezési eszköze nem a kép, nem is a fénykép, hanem a mozgókép. A hangsúly tehát az összetétel első tagján van. A mozgásábrázolás tényéből és a mozgóképnek abból az adottságából, hogy egyes képeit a történés folyamán szabadon kapcsolhatja és rendezheti, akár a nyelv a maga kisebb-nagyobb egységeit, származnak a képrend, illetőleg a képrendezés gazdag kifejezési lehetőségei. Amint már több ízben említettük, a képkapcsolás, illetőleg képrend (a montázs) rendkívüli jelentőségét az orosz rendezők tudatosították és hangsúlyozták a legnagyobb nyomatékkal: s bár felfogásukban, kifejezési jelentősége és kizárólagossága tekintetében túlzásba mentek, a kérdés lényegé-

ben mégis igazuk van. Kétségtelen, hogy az egyes képek magukban is nagyfontosságúak. A különféle fölépítésű képek között válogatni kell, meg kell találni a legjellemzőbbet éppúgy, mint ahogy a nyelvi kifejezés területén sem közömbös, hogy milyen szót használunk a mondatban gondolataink, illetőleg mondanivalóink kifejezésére. Azonkívül az egyes képek művészi elgondolása és technikai kivitelezése is gazdag kifejezési lehetőségekre ad alkalmat. Felépítésüket és megalkotásukat elsősorban mégis az a tény befolyásolja és szabja meg, hogy a kifejezés egységét, a mondanivalót a képek egymásutánja, a kisebb-nagyobb képrendszer-egységek határozzák meg. Így az egyes képek fölépítését: művészi elgondolását és technikai kivitelét már eleve a képek rendszerezése, rendje irányítja.

Az elméleti fejtegetések után, most már vágjunk a kérdés közepébe: figyeljük meg egy-két gyakorlati példán – előbb csak nagy általánosságban, – hogy a filmművész milyen módon hozza létre képrendszereit s hogy az alkotás folyamata közben miképen alakítja át az előtte álló vagy mozgó valóságot, annak különböző jelenségeit – művészi céljai érdekében.

Az olvasó bizonyára emlékszik még Paul Czinner egyik legzseniálisabb filmalkotására, arra, amely magyarul először az oly szerencsétlen „Érzéki száj” címet kapta. Amikor ezt a cenzúra megtiltotta, a tőke reklámötlete nem kevésbé kifejezéstelen címet adott neki. Így került azután ez a film: „Álmodó száj” címmel a magyar közönség elé.

Figyeljük meg a film első jeleneteit. Az asszony (Elisabeth Bergner) megjelenik férje barátjának (Rudolf Forster) hangversenyén. Arról van szó, hogy a művész a képek és elrendezésük segítségével megéreztesse, valamiképp kifejezésre juttassa, hogy a művész egyénisége már kezdettől fogva milyen lenyűgöző hatást gyakorol az asszonyra. Elsősorban művészete, később pedig egész egyéniségének varázsa hogyan tölti be fokozatosan a nő lelkvilágát, s

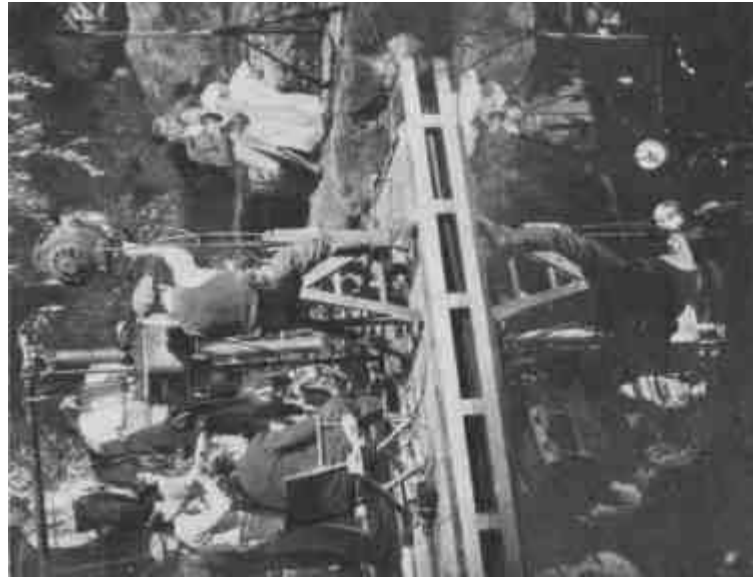
miképpen keríti hatalmába szellemét. Az első kép, amely a lelkifolyamat elindulását jelzi, hátulról, premier-planban mutatja a hegedűművész játékát. Egyelőre csak hátulról és egészen közlrol fényképezett fej és a hegedűn játszó művész keze látható a képen. A következő kép az asszonyt mutatja be second-planban – a hallgatóság sorai között, – amint egyre fokozódó érdeklődéssel figyel a művész játékát, majd előszegezett fejjel, mozdulatlan, elbűvölt arccal és kitáguló szemmel tapad a művészre. Egyelőre csak a játékkára figyel: hiszen az első kép éppen ezt a hangsúlyozza, midőn a hegedűt, s a művészt hátulról, tehát személytelenül mutatja be s ezzel jelzi, hogy az asszony lelkét és szellemét először a művész játéka és művészete keríti hatalmába. A közönség így pontosan azt látja, amit az asszony érdeklődése és tekintete kiválaszt és megfigyel.

A következő képek egyike már előlrol, premier-plánban ábrázolja a művész játékát, arcával és tekintetével együtt. Végül előttünk áll a művész egész alakja. Az asszony figyelme már a művész egész egyénisége felé fordult. A közvetlen utána következő fölvetel teljesen előtérbe hozza az asszony fejét, amely most már betölti az egész képet, s a megvilágítás, a maszkírozás és a beállítás kiélezi az arc mozdulatlanságát, előrszegezett és a művészre végzetesen tapadó tekintetét, lángoló szemét, arcának elbűvölt vonásait. A két kép (a férfi mellképe a hegedűjátékkal és az asszony arcának premier-plan képe) mindinkább gyorsuló ritmusban változik, hogy kifejezze a folytonosan fokozódó hatást, melyet a férfi az asszonyra gyakorol. A képek tehát refrén-szerűen ismétlődnek és következnek egymásután (V. ö. Timosenko: *Montage des Refraines*). Végül az első kép: a művész játéka és arca ráfut a másik képre, a két kép egymásra fényképezve, illetőleg egymásra másolva jelenik meg. Az első képen az asszony arca jelenik meg, amelyet már a művész egészen hatalmában tart, s rajta halványan a második, a hegedűn játszó művész mellképe. Egy képen belül tehát valójában két



### Felvétel közben

Kassói a premér bles Simone-Simone című lírai esemény. Second-act-ian levetés  
Jeanette MacDonald és Allan Jones Taranella s. líriájában



Pro. teh., Moiro felé.



### Felvétel közben

A műteremben és a szabadban (Lionel Batrimote, Jean Arthur ; Eleanor Powell)

Metro lev.





### Premier-plan

(Robert Montgomery, Madge Evans ; Wendy Bame

Metro tely



Total-plan felvétel a Kém vagy című film felvétele közben



Premier-plan felvételek a Kém vagy és Az elsodort város felvétele közben



Balogh Éva  
utolsójait  
Balatonalmádi



### A Pardon tévedtem c. film egyik jelenete (1-6)

Példa a tér- és időbeli ugrás áthidalására (1. A filmművész alkotótevékenysége c. tej.  
Universal tilt)



A Pardon tévedtem c. filmből (7-12)





Willy Forst Mazurka c. filmjéből

A tér- és időbeli ugrás áthidalása. (Elemzését I. A filmművész alkotótevékenysége c. fejelet)

Reflektor film

képet kapcsol össze a rendező. (V. ö. Timosenko: Montage innerhalb des Bildes.) Az utóbbi képcsoport művészi módon szemléltette, hogy a művész játéka és egyénisége már az asszony egész gondolatvilágát betölti. Az egész képrendszer fejlődésében: egyes képeivel és azok egymásutánjával, nagy művészettel szimbolizálta, érzéki-vizuális úton fejezte ki azt a belső folyamatot, amely az asszony lelkében végbement az első pillanattól addig, míg a lelke teljesen a művész hatalmába került.

Hogy a hegedűművész játékának varázsa, amelyből az asszony végzetes szerelme kiindul és életet nyer, mikép marad továbbra is a férfi szerepében uralkodó motívum, azt később is több egyszerű és vizuális hatásában tökéletes képcsoport szemlélteti. Amikor az asszony első ízben jelenik meg a művész lakásán, áhitattal áll meg a zongorán heverő hegedű előtt, kezébe veszi vonóját és (premier-plánban) elbűvölten nézi, mintha rajta vagy benne keresné a művész hatásának titkát.

Nyilvánvaló mindebből, hogy az egyes képek elgondolása és felépítése, művészi és technikai kivitele tekintetében a filmművész alkotótevékenysége azoktól a képrendszerezésegtől függ, amelyekben a kép helyet foglal. Az ősi vizuális kifejezési törvény, hogy a vizuális kifejezés értelmét első sorban nem a jelek, illetőleg a képek, hanem azoknak egymáshoz való viszonya szabja meg, a mozgóképpel kapcsolatban is változatlanul igaz marad. Pudovkinnak tehát e tekintetben helyeselhetünk. Ahogy ugyanis a nyelvi gondolkozás közben a gondolat a mondat egységében nyer tulajdonképpen kifejezést, a kisebb nyelvi egységekből kiindulva, a nagyobb egységek felé haladva épül fel a gondolatok rendszere és azoknak kifejezése, azonképpen a filmművész is a legkisebb montázs egységektől halad lépésről-lépésre a nagyobb képrendszerek felé: az egyes képet a „montázsmondatban” megfelelően elhelyezve s az egyes „montázsmondatokat” nagyobb

képrendszerességégekbe olvasztva halad előre és hozza létre alkotását.

Gustav Machaty sokat vitatott „Extázis”-a ismét mély betekintést enged az utóbbiakra vonatkozólag a filmművészt alkotótevékenységének műhelyébe. Alkotása az orosz rendezői felfogás hatása alatt született meg éppen abban az időben, amikor a művészi és technikai gyakorlat a hang lehetőségével birtokában, a vizuális kifejezés rovására, a technikai úton közvetített nyelvi kifejezést, általában az auditív benyomásokat juttatta szóhoz. Machaty rendezői gyakorlata tehát sok tekintetben az orosz művészethez hasonlóan – reakció volt az egészségtelen formagyakorlattal szemben. Így érthető azután, hogy az „Extázis” telítve volt formai túlzásokkal, mintha alkotója azt akarta volna bebizonyítani, hogy a filmnek gazdag és változatos vizuális eszközök állnak rendelkezésére és nem szorul az auditív kifejezés gyámkodására, így ez a film gyakran olyan költeményhez hasonlított, amelyben fölöslegesen sok a stilisztikai alakzat és a jelző. A film tehát nem volt harmonikusan egységes alkotás, de kisebb hibái ellenére, nagy művészi eredményekkel lepte meg a szemlélőt, így többek között tökéletesen megközelítette a film valódi világát, annak tartalmi és formai eszközeivel dolgozott, nem fényképezett színészeket, gépen közvetített párbeszédet, énekszámokat és nem lefényképezett színpadi jeleneteket adott, hanem mozgóképekkel alkotott s a cselekményt valóban mozgóképekben építette föl.

Az „Extázis” mérsékelt hatását nálunk, bizonyára az magyarázza, hogy tartalmi problémái l'art pour l'art szemléletet igényeltek, formaművészetét pedig nehéz volt megérteni, élvezni és értékelni akkor, amikor a magyar közönség megszokta már azokat a burjanszerűen szaporodó alkotásokat, amelyek semmivel sem emelkedtek a „gépiközvetítés” és a „grammofon”-nívó fölé. A Mellékutca, a Moszkvai éjtszakák, az örvény, a Táncrend stb. rendkívüli sikere azon-



ban bebizonyította, hogy azóta mennyit fejlődött közönségünk izlése és filmszemlélete!

De idézzük föl az „Extázis” első jellemző jeleneteinek néhány képét! A férfi karján fiatal feleségével belépett az új lakásba és megáll. A férfi s a nő képe világosan érzékelteti, hogy az esküvő után s ,a nászéjszaka előtt állnak. Az első képen premier-plánban a nő, majd a férfi arca látható. Az asszony vágyakozással nézi a férfit, a férfi arca azonban kedvetlen és unott, sőt néha eltorzul. A következő képen a férfi arca látható ismét közlről, amint kiélt és egykedvű vonásai felderülnek, majd a nő arcán a boldogság és az öröm hullámozását érzékelteti a művész, mikor a férfi arcának elváltozását figyeli. Aztán premier-plánban a férfi lábát látjuk, amint egyik lábáról a másikkal letolja a fájdalmasan szorító cipőt. Végül az asszony tekintete odatéved a fészkelődő férfi lábára s megérti, hogy félreértette a férfi arcának derűjét. A nő arcán, mint az árnyék, az első csalódás bánata jelenik meg.

Az utána következő képek művésziesen szemléltetik a férfi és a nő egyéniségét: a kettő kialakuló viszonyában a nő nagy álmának és fiatal vágyainak lassú hervadását, összeomlását, a férfi absztrakciókba tévedt gondolatvilágát és a valóság esztétikai megnyilvánulásai iránt érzéktelen életszemléletét. A férfi és a nő lelkének és első közös élményeinek a hangulata a környezet képeiben is ki van vetítve. (Az új lakás rendezetlensége: a konyhában az újonnan beszerzett és még csomagokban kibontatlanul heverő edények stb.)

A következő képrendszerek a cselekmény további fejlődését mutatják be. Együttal klasszikus példát adnak a milió formai lehetőségeire is. Művészi úton fejezi ki azt a változást és indító okait, amelyek a fiatalasszonyt a megtermékenyülés után áhító öntudatlan vágy okozta máorból fokozatosan a kijózanodás, a csalódás karjaiba kergetik. Mindketten egy mulató nyílt terraszán ülnek (total-plan kép). A férfi kezében újság, arcán ismét az unalom mozdulatlan-

sága. A következő képen a nő alakja és arca látható ugyan-csak közelről, amint az asztal másik végén egyedül türelmesen és várakozással szemléli a férfit. Az arca és a szeme tele van az élet és a szeretet utáni sóvárgás vágyával. A két premier-plan kép ezúttal is gyors egymásutánban váltja föl egymást. Majd az előbbiek után a következő képek sorakoznak egymás mellé: Az átlátszó tisztaságú tavaszi ég, a harsonát fújó férfiak csoportja, az összehajló, boldogan mosolygó párok, aztán a rügyező és buján virágzó tavaszi lombok (premier-plan), végül a terrasz, amely a nyugtalan, tavaszi élettől nyüzsög (total-plan). Az egész képsort végül is az első kép ismétlődése zárja le az asztalnál ülő férfival és nővel. Világos, hogy a környezet, amely egyúttal szimbóluma a nő fiatal lelkének és testének, tökéletesen megérteti és megérezteteti a nő belső vergődését, kiemeli és szembeállítja vele az újságot böngésző férfi lelkét: megérteti és kielezi a férfi és a nő lassú eltávolodását.

A képek egy újabb képrendszerben folytatódnak. A nő arca (ismét premier-plánban) mosolyra derül: a másik képen zümmögve közeledik az asztal felé egy méh. A következő képen egészen közelről a férfi felső teste látható, amint a feléje repülő méhet bosszankodva üti le. Utána ismét a nő arca jelenik meg előttünk, az ellenszenv halvány vonásai tükröződnek rajta, majd hirtelen megrémül, mert a másik képen premier-plánban a férfi fészkelődő lábait látjuk, amint lelógna a hátra döntött székről és a visszaeső szék lába (egészen premier-plánban) eltapossa a leütött méhet. Befejezésül a művész ismét a nő arcát fényképezte premier-plánban, s a nő arcának a képe azt mutatja, miképpen lesz teljesen úrrá lelkén a férfival szemben lassan növekvő ellenszenv.

Bár a képek a szemléletben különböznek egymástól (tavaszi ég, összebújó, vidám párok, harsonát fújó férfiak stb.), a szemlélőre mégis ugyanolyan értelmű hatást gyakorolnak: asszociatív, szuggesztív hatások ezek és erejük egyforma. Az egész képrendszer képeit tehát belső asszociatív

kapcsok kötik össze. (V. ö. Timosenko: Die Montageart der Association.) Ez utóbbi jelenetben világosan megfigyelhető, hogy a kisebb képrendszerezységek miképp foglalnak helyet a nagyobb képrendszerezységekben, az egész jelenetben.

Az egész képrendszer, amelyet a művész zseniális érzéssel gondolt el, fényképeztetett és helyezett egymás mellé, nemcsak művészi módon szemléltette a nagy ellentétet: a férfi egyéniségének, életszemléletének és az asszony életvágynak áthidalhatatlan távolságát, hanem megéreztetette azt is, hogy a nő végkép elveszítette a hitét abban, hogy a férfié tudjon maradni.

Nyilvánvaló, hogy a jelenet nem pusztán technikai közvetítés, „reprodukció”, egy színpadias jelenet mozgófényképe, hanem a filmművész képzeletének filmszerű tevékenysége, alkotó és kiválasztó munkája, amely meglátta, megtalálta a megfelelő képeket és belső elrendezésüket, térbeli és időbeli kapcsolatukat, a mozgókép nagy szimbolikus lehetőségeit. A film alkotója természetesen előre látta az egész jelenetet: az egyes képeket és rendszerüket, csak így objektíválhatta a film technikai lehetőségeivel az egész jelenetet. A filmművész mozgóképekben való elképzelő és alkotó tevékenysége tehát egészen sajátos képzeletet és alkotótevékenységet kíván.

A filmművész képzeletének és alkotó munkájának általános tevékenysége után most már álljunk meg az egyes képek előtt. Érdekes és jellemző megfigyelésre vezet a filmművész alkotó tevékenységének vizsgálata az egyes képek építőmunkája, belső elrendezése és képies stilizálása tekintetében is. A valóság és annak élet jelenségei, legyen az élőlény vagy élettelen tárgy, a milió vagy annak része, legtöbbször lényeges változtatásokkal kerülnek a képbe: pusztán „anyag”-ként szerepelnek a művész kezében, amelyet művészi céljai és kifejezési törvényei szerint alakít és formál. Hogy a valóságból milyen részeket emel ki és mit takar el, vagy mit hagy el a képen, mit hoz előtérbe s az egyes életjelensége-

ket milyen arányban szerepelteti stb., azt teljes mértékben művészi szándékai határozzák meg. Így gyakran megtörténik, hogy a valóság kevésbé jelentős és lényeges mozzanata az előtérbe kerül, viszont a lényeges, a valóság törvényei szerint fontosabb életjelenségek a háttérbe szorulnak vagy egészen elmaradnak a képről, mert művészi szempontból jelentéktelenek. Sokszor azonban nemcsak ilyen értelemben változtat a valóság törvényein, hanem az egyes életjelenségek térbeli arányait, sőt vizuális formáját is stilizálja.

Az egyes életjelenségek tehát nem léphetnek be művészi tudatosság nélkül a képbe. A filmművész képzeletének meg kell találnia a legjellemzőbb és vizuális szempontból legkifejezőbb, legtipikusabb jelenségeket, akár a környezetről, akár a színész játékáról van szó, s olyan beállításban kell azokat a képbe illesztenie, hogy a kép hatása művészi szempontból tökéletes és céljának megfelelő legyen. Az alkotóképzeletnek a sokezer lehetőség közül a legjellemzőbbet kell megtalálnia. Az igazi művész nem színpadi szellemben rendezi a jeleneteket és munkája nem merülhet ki abban, hogy ezeket a jeleneteket úgy fényképezze le, ahogy vizuális hatásukat érdekesebbnek találja. Az utóbbi eljárás természetesen egyszerűbb, nem igényel filmszerű alkotómunkát, mert a technikai élet ismerete és a technikai munka gyakorlata is elegendő hozzá. Az ilyen „film” azonban legjobb esetben is csak egy színpadi alkotás gépi-technikai közvetítését jelenti – kisebb-nagyobb sikerrel.

Az egyes képek fölépítése és stilizálása tekintetében a premier-plan, a second-plan és a total-plan beállítások, illetőleg képek, a felvevőgépnek közeledése vagy távolodása a felveendő élet jelenségtől, a legegyszerűbb kifejezési eszközök közé tartoznak, de művészi és technikai értelemben egyaránt alapjai a további kifejezési lehetőségeknek. Hivatásuk, hogy a szemlélő tekintetét a történet folyamán az egésztől (akár környezetről, akár életjelenségről van szó) a lényegesre koncentrálják. A háromféle beállításnak így kifejezési szempontból

rendkívüli jelentősége van. Az átlagrendezők alkotásain természetesen ezek is legtöbbször csak szemléleti változatos ságot jelentenek, komolyabb kifejezési célok és művészi eredmények nélkül.

Néhány gyakorlati példa segítségével most már rámutathatunk arra, hogy a művész képzelete az egészen primitívnek tetsző technikai eszközökkel milyen művészi eredményeket érhet el. Eisenstein egyik filmjében („Kampf um die Erde”) például egy bürokratizmusában túltengő hivatal irodahelyiségét mutatja be. Azt akarja kifejezni, hogy a hivatal szellemtelen, bürokratikus élete miképpen öli meg az emberekben a lelket és a szellemet, miképp válik a munka automatikus-gépies robottá. Az iroda egyik részében diktálnak és gépelnek, a másik sarokban egy hivatalnok éppen a könyvelés munkáját végezi. Eisenstein a felvevőgépet közvetlenül az egyik írógép elé állította. Kissé felülről lefelé fényképezve a jelenetet, elérte azt, hogy az írógép a képen méreteiben aránytalanul megnagyobbodott, majdnem betölti az egész kockát, az írógép mögött és alatt a gépelő és diktáló hivatalnokok pedig szinte törpékké zsugorodnak. Ugyanígy járt el a rendező a könyvelést végző hivatalnok képével is. A felvevőgépet a könyv közvetlen közelébe állította és azonmód fényképezte, mint előbb az írógépet. A könyv szélességében és hosszúságában megterebélyesedett, megnyúlt. Testessége betölti az egész képet. Mögötte a szegény, kishivatalnok apró figuraként hajlik a lepedőnagyságú lapok fölé, amelyek – úgy tetszik – méreteikkel elnyomják a hivatalnok alakját és egyéniségét: ránehezdednek lelkére és szellemére. (V. ö. R. Arnheim.) így fejezte ki Eisenstein a valóság tudatos stilizálásával a bürokratizmus elnyomó hatalmának elvont lélektani problémáját érzéki-vizuális formában, a mozgókép technikai lehetőségeinek zseniális alkalmazásával.

Dupont egyik filmjében („Varieté”) a bűnös rab (E. Janings) bírái előtt ül. A rendező a total-plan kép után nem a rab egész alakját hozta előtérbe, csak a hátát: a fegyenc-

zubbonyra varrott számot fényképezte le premier-plánban. Így tudta filmszerűen szimbolizálni, hogy az ember, aki bírái előtt ül, nem egyéniség többé, nem jelentékeny valaki, hanem egyszerűen csak egy puszta szám, egy rab a sok közül.

Eisenstein előbb említett filmjében egy szegény parasz-asszony állít be egy gazdag udvarába, hogy kölcsön kérje lovát. A kövérré hizott gazdag nyugágyán fekszik szétterülve. Az asszony könyörgő kérésére lomhán föltápáskodik s most a rendező a görcsösen fölemelkedő gazdag háta mögé állította a gépet és hátulról, felülről lefelé fényképezte a jelenetet. A kövér telt hát így hatalmas arányokat mutatott és a paraszasszonyt, aki a háttérben parányi alakként tűnik fel, majdnem eltakarja. Az egész képen az óriási hát uralkodik. A paraszasszony a háttérben parányi természetével, vágyaival és érzéseivel elvész mögötte. Így érzékeltette Eisenstein a könyörtelen hatalmat, amely mellett a paraszasszony nyomorult szegénységével eltörpül (V. ö. Arnheim).

Griffith filmjének („Intolerance”) egyik jelenetében egy kétségbeesett asszony meghallja ártatlan férje halálos ítéletét. A rendezőnek a mérhetetlen fájdalom és kétségbeesés maximumát kell érzékeltetnie a mozgóképen. Griffith nagy művészettel tulajdonképpen két képet használ ennek szimbolizálására. A second-plan kép után, amelyben az asszony értesül a halálos ítéletről, a következő képek sorakoznak egymás mellé: először premier-plánban az asszony arcát fényképezte: remegő, kétségbeesett, nevetésre torzult vonásait a lehulló könnyekkel. A másik képen pedig ugyancsak premier-plánban a kezét mutatja, amint ujjai görcsös vonaglással és ösztönös erővel, öntudatlanul a vad fájdalomtól, belevájnak a húsába. Ez az analízis, amellyel ezt a két részletelemet választotta ki és hozta premier-plánba, kétségtelenül nagyobb hatást ért el, mintha a színész egész alakját és játékát egyszerűen lefényképezte volna. (W. Pudovkin.)

A miliő stilizálására vonatkozólag a „Nocturno” című filmben (G. Machaty) találtunk igen jellemző képrendszere-

ket. Az asszony elhagyja férjét, s ez gyermekével egyedül marad a szegénységben s a nyomorúságban. Néhány képrendszeren keresztül bemutatja a művész, hogy a férfi belső gyötrelmeinek hatása alatt, amelyeket a mindennapi élet külső gondjai még inkább fokoznak, miként zuhan mind mélyebbre gyermekével az elhagyatottságba. Bemutatja, miként veszi el kapcsolatát a külvilággal és hogyan omlik össze miként öröklődik fel az asszony emlékének állandó kísértései között, az utána való vágyódásban. A további képek segítségével a művésznek ki kellett fejeznie azt, hogy a férfi az örökös tépelődésben és a belső gyötrelmekről űzve, hogyan veszi el kapcsolatát a külvilággal és hogyan omlik össze végkép lelkében. Ezért a művész a külső környezetbe viszi a cselekményt. Látjuk, amint az apa gyermekével együtt elhagyottan kóborol a város határában. A férfi saját gyötredéseibe merülve, szórakozottan, lélekben és testben összeomolva vonszolja magát előre. A gyermek hiába szólítgatja, a szavak visszhang nélkül hullanak le róla. Azt se veszi észre, azt se bánja, hogy a gyermek elcsatangol mellőle és nyoma vész. Csak a messzeségbe néz és botladozó léptekkel, céltalanul vánszorog előre. A művész az egész jelenet-csoport belső egységét, a környezet megfelelő stilizálásával biztosítja. Amikor az apa karján gyermekével megjelenik s utóbb, mikor gyermekét is elveszítve, már egyesegyedül tántorog a vasúti hidon, magasan a sínek csillogó acélörvénye fölött: az alulról fölfelé fotografált mozzanatok, amelyek közben-közben élettelenül egymásra tolódva elvesztik képies körvonalait, megindítóan érzékeltetik a végső kétségbeesés szélén vergődő apa tragédiáját. A környezet és az apa, illetőleg a gyermek viszonyát térbeli arányaiban és vizuális hatásában úgy alkotta meg a művész, hogy a képek nagy szuggesztív erővel érzékeltetik az apa és a gyermek kapcsolatát, a férfi egyedüllétét, elhagyatottságát és élete ürességét. A total-plan és second-plan képekben a miliő aránytalan felnagyításban jelenik meg, ellentétben a két szereplőnek szinte apró

figuráival. Ez a hatalmas milió (a széles, végtelen égbolt) hatásában már azért is lenyűgöző, mert a képen csak két szereplő látható. Így e gigantikus környezetben szuggesztivebb teljességgel érezzük a jelenet belső, tragikus tartalmát és drámai hangulatát. (L. a jelenet képeit.)

Az egyes képek felépítése és stilizálása: belső elrendezése és technikai kivitele tehát egymagában is nagyjelentőségű és nagy művészi eredményeket jelenthet. Valódi hatásuk azonban a képrendszeren belül jut érvényre, a képkapcsolás folyamán és a képek egymáshoz való viszonyában lesz teljessé.

A filmművész alkotótevékenységének mindenesetre legérdekesebb és legjellemzőbb fejezete: a képrend megalkotása és a vele szoros kapcsolatban álló művészi és technikai kérdések vizsgálata. Annál is inkább, mert – mint említettük már – az egyes képek fölépítése is sok tekintetben a montázstól függ. A képrend problémája és a vele kapcsolatos kifejezési lehetőségek a film térbeli és időbeli folytonosságán alapulnak. S e tekintetben most már részletesebben is látni fogjuk, hogy a film művészi világa és a valóság között a képrendszerezés tekintetében is milyen mélyreható különbségek vannak.

A valóság nem ismer tér- és időbeli ugrásokat. A valóság térbeli és időbeli folytonosságát azonban még a mozgás és történés kifejezésére alkalmas mozgókép sem követheti. Éppen ezért a film idő- és térfogalma egészen más, mint a valóságé. Ha ma valakivel Budapesten találkozunk és bizonyos idő múlva Párizsban látjuk, tudjuk, hogy ez a valóságban tér- és időbeli folytonosság nélkül nem történhetett meg: a valóságban a térbeli és időbeli ugrásokat el sem tudjuk képzelni. A mozgókép azonban túlteheti és valóban túl is teszi magát a tér- és időbeli kapcsolaton. Nemcsak technikai lehetőségei segítik ebben, hanem lélektani és kifejezési törvényei is. Ha valaki az első képen éppen öltözködik és a lóversenyre készül s a következő képen már figyelni a rohanó lovakat az



embertömegben, akkor a technikailag egyszerűen egymás mellé vágott képek lélektanilag nem keltenek hiányérzetet a szemlélőben. Mindenki érzi ugyanis, hogy a képek történése között tér- és időbeli ugrás történt: az illetőnek bizonyos utat kellett megtennie, míg odaért s erre bizonyos időre volt szüksége. A filmen, illetve a mozgóképen azonban a térbeli ugrások hatásának egészen természetesen velejárója, hogy a tudat alatt mindig céloz a térbeli ugrásokkal együtt járó időbeli folytonosságra, illetőleg időbeli ugrásokra: a térbeli ugrás tehát felkelti az időbeli ugrás tudatát. Ha tehát valakit az egyik képen Budapesten látunk, mondjuk a Dunaparton sétálni, a következő képen pedig Párizsban a Szajnaparton, mindenki érzi a tudat alatt, hogy a két kép között, amely a filmen egy pillanat alatt pergett le előtte, a valóságban hosszabb idő múlt el. A szemlélő azonban anélkül, hogy tudatosítaná magában, megnyugszik benne, mert a két kép kapcsolata egyúttal azt a hatást is kelti benne, hogy a két kép közt lefolyt eseménysorozat tér- és időbeli folytonossága, a miliő és a történés szempontjából lényegtelen, nem fontos. A filmművész képzelete alkotótevékenysége közben tehát a valóságból nagyon gyakran olyan életjelenségeket és történéseket választ ki és állít egymás mellé, amelyek a valóság törvényei szerint nincsenek tér- és időbeli kapcsolatban egymással.

Így van ez különben a többi művészetre vonatkozólag is. A színpadon éppen úgy előfordul, mint az irodalomban és a képzőművészetekben, csak a megszakítás, a kihagyás lehetőségei és módjai, a tér- és időbeli ugrások áthidalása mások. Ilyen értelemben minden egyes művészet alkotójának tekintettel kell lennie kifejezési anyagának és eszközeinek természetére.

Ezen a téren a filmművész képzeletének kiválasztó tevékenysége és alkotó munkája is rendkívül bonyolult és művészi szempontból nagyjelentőségű. E tekintetben talán a többi művészetnél súlyosabb nehézségek várnak rá, nemcsak a kiválasztás, hanem az áthidalás, a különféle tér- és időbeli ese-

ményeket kifejező képek és képrendszerek egybekapcsolása tekintetében is.

A filmművész azonban éppen a tér- és időbeli ugrásokat használja fel újabb kifejezési lehetőségek megteremtésére, azáltal ugyanis, hogy az egyes képeket vagy képrendszeregyégeket nem a tér- és időbeli folytonosság törvényei szerint, hanem művészi belátása és kifejezési céljai szerint helyezi egymás mellé, újabb kifejezési eszközöket nyer.

A „Pardon, tévedtem” című magyar film egyik jelenetében a cselekmény átmenet nélkül, azaz tér- és időbeli ugrással megy át a falusi otthonból Budapestre. A „Szívek melódiája” című filmen (W. Forst) pedig Schubert a bécsi zálogházból ugyancsak tér- és időbeli folytonosság mellőzésével jelenik meg a magyar földön, az Eszterházy-kastélyban. A filmművész tehát mellőzte a valóság tér- és időbeli folytonosságát, mert lélektani és művészi szempontból egyaránt jelentéktelennek találta. A két képet és történet, amely a valóságban messze esett egymástól, térben és időben egyszerűen egymás mellé kapcsolta anélkül, hogy a cselekmény folytonossága hiányérzetet keltett volna.

A tér- és időbeli ugrásokra vonatkozólag természetesen minden egyes film, még a tömeges, átlagalkotások is, számos példával szolgálnak. Tudatosan hivatkoztunk azonban az előbbi két ismertebb alkotásra, amelyek, ha művészi tekintetben nem jelentenek is különösebb eredményeket, a tér- és időbeli ugrásokra vonatkozólag mégis újabb vizuális törvényekre mutatnak rá.

A film ugyanis nem ismer tér- és időbeli határokat, de a képek kapcsolatát nagyon sok esetben mégsem lehet pusztán technikai utón megteremteni úgy, hogy a két képet egyszerűen egymás mellé „vágjuk”, mert a nagy tér- és időbeli különbségeket áthidaló képek egymásutánja, lélektani és művészi hatásában nem egyszer hiányérzetet kelt. A film technikai gyakorlata az idők folyamán több, vizuális hatásában és kifejező erejében kifogástalan kapcsolási módot fej-

lesztett. Így pl. vizuális kifejezési szempontból igen hatásos az az eljárás, amelyet az egyik képről a másikra való átmenet kivitele érdekében a fényzáró alkalmazásával értek el. A gép lencséjének lassú elzárásával a képet széleitől kezdve fokozatosan sötétítik el s a következő képen ugyanúgy, csak fordított sorrendben, a középtől kezdve lassan nyitják a fényzárót s az „elsötétítésnek” e szünete közben lépünk át szemléletileg az első kép cselekményéből a másikba. Technikailag azonban sokkal bonyolultabb és művészi hatásában is teljesebb az átmenet megoldásának az a módja, amikor két képet s ezeknek cselekményét egymásra „úsztatják” a tér- és időbeli folytonosság biztosítása érdekében. A két kép egymásra úsztatása közben az első kép mindinkább elhalványul s a rajta lévő második mind élesebb körvonalakban jelentkezik.

A tér- és időbeli ugrásokat áthidaló képek egybekapcsolása azonban nem mindig történhetik ilyen egyszerű úton. Ismerünk példákat, amikor nem csupán a tér- és időbeli ugrásokról van szó, hanem velük kapcsolatban lélektani folyamatokról is, amelyeket vizuálisan, a képkapcsolás segítségével kell kifejezésre juttatni. A nagy művészek képzelete és formaművészete ilyen esetekben érdekes belső, tartalmi vagy kapcsolási módot teremtett meg az egyes képek, illetőleg azoknak miliője és történése között. Egyelőre csak az előbbi két, egyszerűbb példára hivatkozunk. W. Forst filmjének (Szi-vek melódiája) egyik jelenetében a bécsi zálogházban vagyunk. A történéis utolsó képe premier-plan-ban a zálogház mérlegének ritmikus mozgását mutatja, amelyre „ráúsztatják” a következő képet, egy metronóm ütemes mozgását. A zálogház mérlegének ritmikus mozgása tehát a metronóm ütemes mozgásává lesz, amely viszont (a következő képen látjuk) az Eszterházy-kastély zenetermében foglal helyet. Kép- és hangasszociáció! A zálogház mérlege és az Eszterházy-kastély metronómja vizuálisan-szimbolikusan érzékelteti azt az utat, amelyet Schubert a zálogházi miliő szegénységéből az Eszterházy-kastély zeneterméig megtett. A két kép kapcsolata a

szemléletben áthidalja a tér- és időbeli folytonosság hiányát, művészileg és lélektanilag pedig szemléltető formába önti a változást, amely Schubertban és életsorsában végbement.

Érdekesebb és művészileg jellemzőbb az a kapcsolási mód, amellyel a „Pardon, tévedtem” című filmen találkozunk. A film első részében Éva (Gaál F.) vidéken, falusi otthonában él. Budapestre készül: ez a vágy tölti be egész lelkét és életét. Közben Budapestről levelet kap barátnőjétől. Kezébe fogja, énekel és hosszan nézi a levelet, majd mindig közelebb viszi magához. A felvevőgép is közeledik feléje, mindinkább a levél felé fordul, végül a levelet hozza premier-plan-ba. Ismét látható Éva felső teste és tekintete, amely mohón szemléli a levelet, utána viszont a levél, amelyen azonban a bélyeg mindig nagyobb és nagyobb helyet tölt be a képen. Lélektanilag egész természetes, hogy a címről a tekintete önkénytelenül a bélyegre vetődik, s az előzmények után még természetesebb, hogy megakad a szeme rajta, hiszen a parlamentet ábrázolja. Amint nézi a levélbélyeg parlamentjét, a parlament képe mindig nagyobb arányokat ölt, halvány elmosódott képe mindig élesebben jelenik meg, míg végre betölti az egész képet. A bélyeg parlamenti képe így mutat a dunaparti parlament valóságára s azon keresztül Budapestre, ahová Éva egész lelkével és szívével vágyik. A halvány és életlen képek tökéletesen érzékeltetik, hogy csupán a parlament képzetéről van szó, amely Éva képzeletében öltött mindinkább nagyobb arányokat, viszont az utána következő éles képek, amelyekhez Budapest több nevezetessége csatlakozik, azt szemléltetik, hogy már közvetlen érzéki szemléletről van szó. S az utána következő képeken valóban már Budapesten vagyunk. Ez a belső kapcsolat és ennek vizuális érzékeltetése kapcsolja össze a képeket és hidalja át a térbeli és időbeli ugráson kívül a belső történés folytonosságát. (L. a jelenet montázképeit.)

A színpad és az irodalom a nyelvi kifejezés teljes birtokában természetesen sokkal könnyebben hidalja át ezeket a folytonossági hiányokat. A film azonban az utolsó években

nem egy alkotásával mutatott rá arra, hogy érzéki-vizuális úton, néhány kép és képkapcsolás segítségével milyen tökéletesen tudja érzékeltetni a térbeli és időbeli ugrásokat és a belső történés folytonosságának hiányát. (Cavalcade.) A hang megjelenése óta természetesen ebben a kérdésben is sok félreértés támadt: nem egy művész választotta a kényelmesebb utat; a vizuális kifejezés tökéletessége és a művészi hatás rovására: egyszerűen a nyelv segítségével hidalta át a tér- és időbeli ugrásokat és a belső történetet.

A tér- és időbeli kapcsolat megfelelő megszakítása, a tér- és időbeli ugrások művészi elrendezése és a cselekmény lényeges, vizuális szempontból is legjellemzőbb fordulatainak drámai egybekapcsolása tekintetében az utolsó évek alkotásai között a „Mazurka” (W. Forst) jelentett rendkívüli eredményeket. A darab jellemzően szemléltette, hogy a történetre és annak ritmusára – amelyek a filmen elsőrendű művészi kérdések – a megfelelően kiválasztott tér- és időbeli kihagyások milyen döntő jelentőségűek. A „Mazurka” gyorsütemű és változó ritmusát elsősorban annak köszönhetjük, hogy a művész mesteri módon bánt a tér- és időbeli ugrásokkal. Művészi módon kapcsolta össze a cselekmény lényeges és hatásos fordulatait. Éleslátással és finom érzékkel hagyta el a művészi és lélektani szempontból jelentéktelen tér- és időbeli cselekményfolyamatokat. Így érte el azt, hogy a darab története rohanó ritmusban halad előre anélkül, hogy a belső vagy külső történésben bármilyen, még a legkisebb szakadást vagy űrt is észlelhettünk. A film tömörségét, mindvégig feszülő drámai erejét és fordulatait elsősorban ennek köszönheti.

A pályaudvaron vagyunk. Liza már elbúcsúzott édesanyjától s még halljuk utolsó szavait: arra kéri barátnőjét, hogy a hangversenyteremben az első számú széket foglalja el. S a következő kép a hangversenyterem páholyát secondplanban mutatja, amint Liza és barátnője éppen helyet foglal az előadás megkezdése előtt. Újabb jelenetben a színház öltözőjét látjuk. Itt Kirow látogatja meg menyasszonyát (Pola

Negri). „Semmi sem választhat el bennünket” – mondja Kirov – s az egymást átölelve tartó pár képébe már belefutnak a háború egymásba rohanó (egymásra másolt) szimbolikus képei. Közvetlenül ezután pedig már ott látjuk az egyedülmaradt anyát gyermekének ágya mellett. Végül az asszony elköveti a gyilkosságot: hátulról lelövi a művészt. A pisztoly az asszony lábánál fekszik (kiejtette a kezéből) és mereven nézi. Utána egészen közlelről látjuk a sötétben heverő pisztolyt, amelynek körvonalai lassan elmosódnak a háttérben. E közben pedig az előbbi képre rámásolva mind élesebb körvonallakkal megjelenik erősen megvilágított képe ugyanannak a pisztolynak, amely a következő jelenetben már a bírósági tárgyalóterem asztalán nyugszik. A bírói emelvény előtt Liza tanúskodik. (L. a jelenet képeit.)

Eddigi fejtegetéseink arra utalnak, hogy a filmművész a valóságot, vagyis az élet jelenségeit miként alakítja és rendezi a film technikai eszközei segítségével: miként építi föl a legkisebb képrendszereségtől kezdve lépésről-lépésre haladva a nagyobb egységek felé, a filmet.

A képrendszernek, azaz a képek egymásutánjának törvényeiből azonban a gyakorlat további gazdag kifejezési eszközöket alakított, amelyek ismét azon az alaptörvényen nyugszanak, hogy az alkotóképzelet a film képeit a valóság tér- és időbeli folytonosságától függetlenül, művészi céljai szerint, szabadon rendezheti. Eddig is láttuk már, hogy a film alkotója képeit nem időrendi sorrendben építi egymás mellé, hanem művészi céljai és a mozgókép egyéni formatörvényei alapján. Nemcsak tér- és időbeli ugrásokkal dolgozik tehát a cselekmény szemléltetése folyamán, hanem azon felül képeinek és képrendszereinek csoportosítását újabb kifejezési lehetőségek alapján alkotja meg.

A montázs, a képrend, illetőleg a képrendszerzés egyik-másik különleges formájával már eddig is találkoztunk az „Álmodó száj” és az „Extázis” egyes jeleneteinek elemzésekor. Ezek a lehetőségek azonban olyan jelenetekben bontakoznak



### A Mazurka c. film néhány montázsképe

Példa a történet ritmusának hullámzására (Elemzését I. A filmművész alkotótévékenysége c. fejezetben tárgyaljuk.)

Reflektor film



A Mazurka c. filmből (1–6)

A képek belső hullámszámának művészi példája. (Elemzését I. A filmművész alkotótevékenysége címen.)





A Mazurka c. filmből (7 – 12)





A Mazurka c. filmből (13 – 18)





A Moszkvai éjtszakák c. filmből (1-6)

Ignatov kapitány lázálmanak montázsképeiből (Elemzését I. A filmművész alkotótevékenysége c. fej.)



A Moszkvai éjtszakák c. filmből (7 – 12)

Phobus film





A Moszkvai éjtszakák c. filmből (13-18)

Phóbus film





Az örvény c. filmből

ki gazdagon, ahol belső történés, elvont lelki változások érzéki vizuális szemléltetéséről van szó.

Nincs még egy művészet, amely elvont lelkifolyamatokat, lelki történéseket olyan közel tudna hozni a szemléletben az emberhez, mint a mozgókép: képeinek, képkapcsolásainak és képrendszereinek szimbolikus és gazdag szemléltető erejével. Az elvont belső történések (amilyenek az emlékezés, a víziók, az álmokképek stb.) szemléltetésében természetesen ismét a képrend (a montázs) szabja meg az egyes képek felépítését: kifejezési erejük és hatásuk ismét nagy mértékben függ elrendezésüktől és rendszerüktől. Ezen a téren a film cselekményének és mozgóképeinek a valóságtól elütő elrendezését, általában a filmművész alkotó tevékenységét, ismét jellemző példákon figyelhetjük meg.

Az egyizben már említett „Álmodó száj” álomjelenetet idézzük fel. A fáradt és lelkileg meggyötört asszony férje betegségá mellett a fotójben elalszik. Álmában legutóbbi élményeinek hatása alatt a két férfi álmokképe rohanja meg: a férjéé, akit mint pajtását, barátját, testvért szeret és a művészé, akihez most már művészetének varázsán keresztül ellenállhatatlan, legyőzhetetlen szenvedélyes szerelem fűzi. Belső életének és érzelmi skálájának dualizmusa ebben az álomban lesz tulajdonképpen érzékelhetővé. A művész az egész jelenetet tökéletesen oldotta meg. Az asszony beleül a fotójbe, még beszélget, egyszerre csak elalszik a fáradtságtól. A gép a fotój előtt áll, a kép second-planban mutatja a fotójben ülő és alvó asszonyt. Ez a kép megmarad, de fölötte egészen halványan megjelenik (rámásolva, mint a fényképezésnél, ha véletlenül két felvételt készítünk egyazon filmkockára) az álmokkép: a művész arca. S miközben az alsó kép élességét a lencse beállítása mindinkább elhomályosítja, addig a fölötte lebegő másik kép mindig határozottabban jelenik meg. Végül már csak az álmokképek peregnek le előttünk. A két férfi gyors egymásutánban jelenik meg s mindegyik hívja magához, kéri és csábítja őt, végül a váltakozó képek vad ritmus-

ban követik egymást, hangbenyomásaik összekeverednek, az asszony pedig a nagy izgalomtól felébred.

A képalkotásnak és képkapcsolásnak hasonló módját figyelhetjük meg a „Táncrend” (Julien Duvivier) emlékképein is. Az asszony itt is a fotójobban ül, miközben a régi táncmelódia (melyeket kívánságára a férfi a zongorán eljátszik) felidézik benne az első báli éjtszaka emlékeit. Még határozott érzéki körvonalakban áll előttünk a terem, amelyben a jelenet lejátszódik, amikor halványan rámásolva megjelennek a képen a lassú ütemben forgó párok. Premier-plan-ban csipkés, hófehér estélyi ruhák suhannak át a képen, s mialatt az első kép körvonalaí mindig halványabbak lesznek, a felső kép a táncoló párokkal mindig világosabban jelenik meg, amint emlékképei is mind határozottabban jelentkeznek és ezek az emlékek környezetéből lassanként teljesen kiragadják. Érdemes azonban megfigyelnünk, hogy a képek megválasztásában, illetőleg felépítésében egy-két látszólag alig szembeötlő érzéki vizuális hatás, milyen döntően befolyásolja a kifejezést s annak eredményét. Az emlékképek jelentkezési módjának lélektani törvényeit alaposan ismeri a művész, amikor az emlékképeknek csupán jellemző, részletmozzanatait igyekszik filmszerűen kifejezni. Ennek a folyamatnak sikerült vizuális érzékeltetői a „Táncrendének azok a képsorai, amelyekben a művész csak a táncoló párok alsó testét vette premier-planban, a lencse felső felét fokozatosan elzárta s így csupán a tovasuhanó fehér estélyiruhák lágy ritmusát, álomszerű körvonalaí hozza elénk. A szemlélő szuggesztíven érzi, hogy ezek a körvonalaíkat vesztett, ragyogó suhanásukban lágy képek tulajdonképpen az asszony dédelgetett emlékei, amelyek mindannyiszor megelevenednek képzeletében, valahányszor az emlékekkel asszociatív kapcsolatban lévő dalt hallja. Ez a megoldás érzékelteti azt is, hogy ezek az emlékképek az első bál szüzi tisztaságát, ragyogó romantikáját és soha el nem múló szépségét őrzik az asszony lelkében.



A belső történés kifejezésén kívül érdemes megfigyelnünk, hogy a párhuzamosan haladó vagy éppen más térben és időben lefolyó cselekmények képeinek céltudatos egymásmellé helyezésével a filmművész milyen hatásokat érhet el. (V. ö. Timosenko: *Montage der parallelen Handlung, Montage des Kontrastes* stb.)

A „Moszkvai éjtszakák” (G. Granovszky) e tekintetben tartalomban és formában egyaránt komoly művészi megoldásokkal szolgál. Két ember és két ellentétes miliő élete játszódik le előttünk. Az egyik Briukowé, a kereskedő és hadseregszállítóé (H. Baur), a másik pedig Natasáé (Anna Bella), a kis kórházi ápolónőé, akinek a világhoz szervesen kapcsolódik a háború környezete. Az első képek Briukow környezetébe és lelkiségéhez vezetnek. Figyeljük meg, hogy a művész miként választotta meg az egyes képeket és technikai úton megrögzítve, hogyan kapcsolta össze őket. Az első képen folyómenti viskók láthatók, azután a folyón úszó hajó, amelyet a parton görnyedt és megkínzott emberek vontatnak (total-plan). A rendező most a felvevőgépet egészen a vontatók közelébe vitte és minden mást kikerülve, először a hajót vontató alakkokat mutatja közlő, majd csak a dolgozó testek alsó részét: a kemény munkára feszülő, rongyokkal betakart, roskadozó lábszárakat hozza premier-plánba. Oda irányítja tehát a szemlélő figyelmét, ahol a test a legfájdalmasabb erőt fejt ki a vontatásban, vagyis ahol a testi erő kifejtés vizuálisan jól érvényesül, s ahol a vontatómunkások szegénysége, rabszolgaságuk szemléltető módon jut kifejezésre. A rendező ezután a part mellett húzódó keskeny utat fényképezteti. Ezen hosszú sorban vonulnak a szolgák, rakodómunkások tömegei s hatalmas zsákokkal vállukon, erejük végső megfeszítésével vonszolják izzadságtól patakozó testüket. Majd total-, illetőleg second-planban a vidék részletképei jelennek meg s a táj minden részén zsákokat cipelő emberrajok robotos menetét látjuk. Egy zsákhegy tetején a hadvezérként kimagasló, terebélyes Briukowot, a hadseregszállítót pillantjuk meg. Alakja és roppant hatalma

árnyékában – úgy érezzük – mintha eltörpülne a vidék és semmivé foszlana sokezer munkás arca. Végül egész közel hozza a gép az alulról fényképezett Briukowot, (akinek terebélyessége és könyörtelen hatalma ezáltal a szemléletben még jobban kiéleződik), amint szolgája a zsákhegy tövében félénken, rabszolgamódra tekint föl rá. (L. a jelenet képeit.)

A következő képek, illetve képcsoport a háborúban megsebesült Ignatoff kapitány lázálmain fejezik ki. A megsebesült Ignatoff kórházi ágyon fekszik. Lázálmában vadul előrehajol (az arca premier-plánban) és megrohanják a harctéri élmények látomásai és borzalmas emlékei. A rendező tehát egészen közlőről lefényképezte a színész fejét, amint lázasan és vadul ordít, s az eltorzult arca, amely mindig halványabb és élelencebb lesz, „ráúsztatva”, azaz másoltatta a következő, kissé élelten és elmosódott képeket: a rohamra induló katonákat, az ágyútűz képeit és hangbenyomásait, a borús égen rohanó repülőraj képét stb. A képek mindinkább fokozódó ritmusban futnak egymásba és következnek egymásután. Így érzékeltette a rendező vizuálisan az emelkedő lázat, amely a látomásokat mind fokozottabb ritmusban idézi föl és kavarja össze. Lassanként a képek ritmusa mindig lassúbb lesz: a repülőraj nyugodt ritmusban vonul el az égen. Megtisztul az ég, fehér felhőfoszlányok úsznak tiszta, kék alapon. A befejező képen (premier-plan-ban) Ignatoff kapitány kisimult arca látható, amelyen átvonulnak a lágyan és halványan ráúsztatott fehér felhőfoszlányok. Lelke megpihen és tiszta lesz, mint a felhőtlen ég, és képzeletének kavargása megcsendesül. A következő képen már fehér kórházi környezetben, fehér ruhában Natasa hajol föléje. (A nyugalom és tisztaság vizuális asszociációja. L. a jelenet montázképeit.)

A képrendszer művészien fejezte ki, technikailag is tökéletesen oldotta meg a belső történés folyamatát. Érdemes megfigyelni, hogy a művész a különböző időben és helyen fényképezett képeket miképp hozta össze egységes képrendszerbe. S bár a képek tulajdonképen Ignatoff álmát mutatták

be, a szemlélő is Ignatoffal egyidőben látja lefolyni azokat maga előtt, ugyanúgy látja, ahogy Ignatoff lelke felidézte. Így nyer bepillantást a néző a kapitány lelkébe és közvetve előzőleg átélt élményeibe.

Művészileg és technikailag ugyancsak tanulságos, miként élezi ki a művész a képkapcsolás segítségével az ellentéteket és hogyan helyezi szembe egymással a két világot, Briukowét és Natasáét. A tér- és időbeli ugrásokat ugyanis úgy rendezi, hogy a két világ képe, külső és belső történése kerüljön szembe egymással. A képek rendszerezésében a művész tehát nemcsak a cselekmény előrehaladására volt tekintettel.

A film alkotója különben a cselekmény folyamán több-  
 izben állítja szembe a két ellentétes világot: Briukowét, aki a háború romjain építette fel zsákhegyeit és könyörtelen hatalmát, és Natasáét, aki testével és lelkével a romok között él: a kórházban és a háború szenvedései között.

A hadbavonuló katonák végtelen sorát látjuk az első képen, majd Natasa arcát, amint az erkélyről mereven nézi őket, utána pedig a szentkép tövében imádkozik értük. Rög-tön utána Briukow palotája következik, ahol vad orgia tombol. Később a másik képrendszer elején ismét hadbavonuló katonák végtelen sora látható, utána pedig ismét az alulról fölfelé fényképezett Briukow képe következik, amint a lisztes zsákok tetején káromkodva és ordítva osztogatja könyörtelen parancsait a zsákok tövében rettegve meglapuló szolgáknak. Végül Briukow vad mámorban tobzódik palotájának pazar disztermében (Natasa is nála van) s mámorában feldönti a feldiszített asztalt. A felboruló asztal képebe és robajába belefutnak a bombát hajító repülő képei és hangbenyomásai. (V. Ö. Timosenko: *Montage des Kontrastes*. L. a jelenet képeit.)

A párhuzamos cselekmény is nyerhet tehát tartalmi jellegén kívül formai jelentőséget, sajátos kifejezési erőt: kiélezi és kiemeli a két cselekmény közti ellentéteket vagy egyező vonásokat.

De nemcsak az egyes képek felépítése és rendszerezése rejt gazdag kifejezési lehetőségeket magában, melyekkel a filmművész képzelete művészetté formálja a valóságot, hanem a képek belső ritmusa is. Természetesen nem a történes ritmusának külső, inkább technikai természetű lehetőségeire gondolunk. Bár a gyorsított és lassított felvételek, amelyek a tudományos kifejezésben olyan nagy szerepet játszanak, a művészet területén is szóhoz juthatnak. Az Eisenstein előbb említett filmjében bemutatott irodát hozzuk fel példának, ahol lassan, vontatottan, unalmasan és kényelmesen folyik a munka. Az egész hivatali gépezet szinte állni látszik. Ekkor hirtelen rácsap valaki az asztalra. Erre egy pillanat alatt, az egész hivatali helyiség életének ritmusa megváltozik: mindenki rohanva szalad a dolga után, az írógépeken a kezek villámgyorsan dolgoznak, a bélyegzők és pecsétnyomók szinte repülnek a levegőben stb. Egyszóval a gyorsított felvétel a hivatali élet normális ritmusát természetellenesen felfokozza, de egyúttal kitűnően szemlélteti a hivatali élet ütemének gépés-motorikus menetét és irányítását. (V. ö. Arnheim.)

Művészibb megnyilvánulása a ritmus kifejezési lehetőségeinek, ha a ritmus a képek és képkapcsolások belső elrendezésében jut érvényre s ha szerepét a technikai eszközök segítségével fokozzák. Jellemző gyakorlati példát erre vonatkozólag ismét a „Mazurká”-ban találunk. A film kivételes erejű ritmusa elsősorban a cselekmény fejlődésében érvényesül, tehát inkább a darab tartalmi részében, de egy-két helyen formaművészet szempontjából is tökéletes eredményekkel találkozunk.

A képek történésének időtartama és a képkapcsolás belső ritmusa szempontjából két klasszikus képcsoportot emelünk ki a filmből. Az egyik kép a zeneiskola tanulótermét ábrázolja. Az ajtón belépő Liza megpillantja a terem közepén Michailow alakját, meglepődik és megáll. Amint így egymással szemben állnak, megnyílik a terem másik ajtaja, a leány zene-tanára jelenik meg, aki megmagyarázza neki, hogy Michailow

tart ma helyette órát. Megjelenése, mozgása, beszéde és távozása gyors ritmusban játszódik le, szinte pillanatok alatt történik. Amikor az ajtó hirtelen becsukódik és egyedül maradnak, a történés ritmusa szinte megáll: a két alak mozdulatlanul mered egymásra és hallgat. Érezzük a közeledő vihar előtti fojtott csendet és nyugalmat. Attól a pillanattól kezdve azonban, hogy a leány határozottsága belevág a nyugalomba és felszólítja Michailowot, hogy kezdje meg az órát, a ritmus ismét megindul és gyorsan fokozódik, egyúttal a művész veszi át annak irányítását. A történés: a művész előadása, mimi-kája, taglejtése, játéka fokozott ritmusban folyik le, míg a tábla előtt, amelyre a magyarázatot gyors ütemben, szinte idegesen írja fel, eléri a tetőfokát s a fokozódó feszültség végül is a csókjelenetben oldódik fel. A történés belső ritmusát természetesen a képek technikai kivitele még inkább kiélezi. (L. a jelenet képeit.)

A ritmus hármas tagoltsága: a rendezés képeinek gyorsított üteme és a belső történés lüktető irama; az utána következő nyugalmi jelenet, annak pianója, majd a rákövetkező ritmusfokozódás és fortissimo olyan hatást gyakorol a szemlélőre, mint a nyelvi kifejezés területén egy verssornak jambikus-trochaikus lejtése. Művészi jelentősége és hatása, kifejezési ereje rendkívül nagy. Nemcsak változatossá teszi a jelenetet és fokozza az érdeklődést, hanem a képek belső tartalmát, a cselekmény lélektani fordulatait és hangulatát is művészi módon érzékelteti a ritmus vizuális ábrázolásával.

A másik képcsoport közvetlen Kirownak a háborúból való visszatérése előtt, a jótékonysági estélyen játszódik le. Az egész termet nyugalom üli meg: a párok és csoportok halkan beszélgetnek és alig mozognak. Közben az asszony, Kirow felesége (Pola Negri) megjelenik az estélyen. Kimérten, méltóságteljesen, lassú és vontatott ritmusban jön lefelé a lépcsőn. Eközben az egyik asszony megpillantja őt és meglepetésében elkiáltja a nevét. Egy pillanat és az egész terem nyugalma felbomlik: a történés egyszerre gyors ütembe kezd. Mindenki

feléje rohan, körülveszik, magukkal sodorják és hangosan, össze-vissza kiabálva érdeklődnek iránta. Kisvártatva a legnagyobb hangzavarban megszólal a zene: mazurkát játszik. Egy pillanat alatt mindenki otthagya, maga is némán, mozdulatlanul áll és mosolyog. Nemsokára megjelenik Michailow és táncba viszi. A ritmus ismét megindul. Az egész jelenet történésének üteme hullámszerűen változik és bevezeti az utána következő képeket, melyeknek történésén a mazurka ritmusa uralkodik. (L. a jelenet képeit.)

A ritmus belső, lélektani hatását és jelentőségét figyelhettük meg a „Táncrend” emlékképeinek egyik apró jelenetében is. Amikor az asszony képzetében a régi valcer hangbenyomásainak nyomán felmerülnek az emlékképek s a régi bál táncoló párpai megjelennek előtte, akkor a művész a párok lábritmusát lassított felvételekben adja. A valcer lassú, kissé megnyújtott lendülete fejezi ki a ritmusnak azt a légies báját, amely nemcsak az emlékképek lélektani természetességét jelzi, de a tovasuhanó képek hangulatát, egész tartalmát is elmélyíti. A tánc ütemének érzéki hatását a művész így letompítja és áttolja légies területre. Ezzel az eljárással az emlékképek álomszerűségét és az első bál emlékképeinek távoli, utólráhatetlen szépségét és báját a ritmussal aláfestette és kiegészítette.

A képek ritmusának művészi hatása és értéke természetesen csak abban az esetben érvényesülhet zavartalanul, ha művészi és lélektani szempontból logikusan következik a képek tartalmából és szervesen illeszkedik a képek történésébe és miliójébe. E tekintetben mind a két képcsoport kifogástalanul oldotta meg a ritmus alkalmazását. Mind a két képcsoportban a ritmus változása lélektanilag megokolt, a darab belső történése követeli azt.

A filmművészet esztétikai problémáinak legkényesebb pontja, hogy a különféle életjelenségek, amelyek a mozgóképen tér és időbeli határok nélkül találkozhatnak, milyen törvények alapján válnak szerves egységgé a szemléletben.

A filmművész alkotótevékenységét e tekintetben minden egyes élet jelenséggel kapcsolatban megkötik a mozgókép lélektani és kifejezési törvényei. A valóság millió és millió életjelenségét és a mozgókép gazdag technikai eszközeit, amelyek a valóság stilizálásában rendelkezésére állnak, nem használhatja korlátlanul. Vonatkozik ez elsősorban a miliőre, amely az összes vizuális hatású művészetek között a filmen játssza a legnagyobb szerepet, mert a mozgókép természeténél fogva a legszélesebb megnyilatkozásra ad neki alkalmat. Nem csoda tehát, hogy a legtöbb film alkotója a darab egységének és művészi hatásának rovására a környezet szerepére vonatkozólag nem tud magának határokat szabni. Nemcsak a cselekmény fejlődését befolyásolja sokszor: gyakran éppen a miliő képeinek a kedvéért irányítja másfelé, de nagyon sokszor láthatunk felvételeket, amelyek kikiváncsnak a képrendszerből, nem illeszkednek bele szervesen, önmagukért kerültek a filmre, s így annak egységét, lélektani és művészi hatását megzavarják és lerontják.

Erre vonatkozólag a magyar filmek között – sajnos – eleendő tanulságos példát szemlélhattünk már. A magyar darabok környezetképei legtöbbször tartalmi és formai kapcsolat nélkül kerülnek a többi kép közé. A magyar alkotások búzamezőire, pusztáira és méneseire, aztán a főváros építészeti remekműveinek (halászbástya, királyi palota, parlament stb.) és természeti szépségeinek képeire mindenki emlékszik. Bizonyára sokan megfigyelték, hogy bár a képek önmagukban művészileg legtöbbször kifogástalanok és technikailag tökéletesek, hatásuk mégsem zavartalan: reklám-izük van, mert erőszakosan kapcsolódnak a képrendszerbe: lélektani, logikai és művészi megokolás nélkül vágják őket egymás mellé.

Lássunk erre vonatkozólag néhány ellenkező példát, de maradjunk egyelőre magyar környezetben. A Szívek melódijája c. filmen (W. Forst) is láthattunk jellegzetesen magyar tájakat: a búzamezők, az aratás stb. képeit. Mégis mennyivel tökéletesebb és zavartalanabb a hatásuk, mert lélektanilag és

művésziileg természetesebben, őszintébben illeszkednek bele a tartalomba és formába, a megfelelő képrendszerbe. Egyik-másik magyar filmen a környezet képei minden belső és külső kapcsolat nélkül sorakoznak egymás mellé, mindenki érzi, hogy egyedül a szemlélő kedvéért iktatták be őket: W. Forst filmjének búzamezőit ellenben a cselekmény természetes folyása szerint Schubert figyeli a hintó ablakából. A rendező tehát Schubert szemét, tekintetét követte, aki a hintó ablakából csodálja a magyar vidéket. (Most lát először magyar tájat és magyar életet.) A természeti képek jelenléte így művésziileg és lélektanilag megokolt, ezért hatásuk is nagyobb és őszintébb.

A „Moszkvai éjtszakák” c. film második felében Granovszky a cselekményt Briukow birtokára viszi. A képen végtelen gabonaföldek terülnek el. Rajtuk – amerre csak a szem ellát – szétszórta, hatalmas asztagokban hever a gabona. A kép nagyszerű. A vidék azonban nem önmagáért van a filmen, de nem is nekünk mutatja be a művész. Briukow mutatja és ajánlja fel Natasának királyi birodalmát. Hatni akar vele menyasszonyára. (L. a jelenet képeit.)

A környezet rendkívüli szerepe nemcsak a film tartalmi részében mutatkozik nagy arányokban, hanem formatörekvéseiben is érvényesül. A film alkotóját azonban itt is megkötik azok a lélektani és művészi törvények, amelyek megkövetelik a képrendszer belső egységét és a felépítés szervezőségét.

Az „Extázis” egy ízben már bemutatott jelenete szolgál a kérdés megvilágítására jellemző példával. A mulató nyitott terraszán lejátszódó képcsoportokról van szó. Az egész jelenet képrendszerének egyik legzeniálisabb eredménye, hogy a különböző szimbolikus hatású képeket (a tavaszi égbolt, az összehajló mosolygó párok, a harsónát fújó férfiak stb.) a művész egységes miliőben hozta össze s hogy ezek a képek tartalomban és formában egyaránt szervesen illeszkednek bele a cselekmény természetes folyásába. A különböző szimbolikus



hatású képek ugyanannak a milliónek a részei, amelyben a cselekmény éppen lejátszódik.

Hogy könnyebben megérthessük a szerves részek összefüggésének művészi jelentőségét, Pudovkin nagyszabású filmjének („Mutter”) egyik jelenetével hasonlítjuk össze. A fiú fegyházban ül s éppen tudtára adják, hogy másnap kiszabadul börtönéből. Pudovkin, mint egyik könyvében maga is leírja, „filmszerűen” akarta kifejezni azt a nagy örömet, amely a fiút a váratlan hír hallatára elfogja. Az öröm filmszerű ábrázolásáról van tehát szó. Bizonyos hatást a színész játékának egyszerű gépi közvetítésével is elérhetett volna, ha lefényképezi a színész arcjátékát s ezt a képet illeszti a többi kép közé. Pudovkin szerint azonban ez a színpadias megoldás nem vezetett volna célhoz. A montázslehetőségeket hívta tehát segítségül. Először a kezek játékát mutatta premier-plan-ban, majd ugyancsak ilyen beállításban az arc alsó felét fényképezte le: a mosolygó, nevető ajkakat hozta előtérbe. Ezeket a képeket aztán a következő képekkel kapcsolta össze: egy tavaszi környezetben rohanó patakot vett fel, amelynek csilámló vizében a napsugarak játékosan megtörnek, egy falusi halastó partján vidáman játszadozó madarak képét kapcsolta melléje, végül egy boldogan nevető gyermek képét helyezte sorrendben a többiek mellé.

A képrendszer képeinek asszociatív-szimbolikus hatásával akarta tehát Pudovkin a fogoly örömét érzékelhetővé tenni. Az eljárás módszere és felfogása, a kifejezésre törekvés elvi része és filmszerűsége tekintetében a képrendszer képeit nem kifogásolhatjuk, de azért a jelenetnek mégis van egy mélyen fekvő tévedése, amely a képrendszer egységes vizuális hatását megbontja. Hiányzik ugyanis a jelenetből valami, ami éppen Machaty fentebb említett képrendszerének természetes egységét és egységes vizuális hatását biztosítja. Pudovkin azokat a képeket, melyekkel a fogoly örömujjongását érzéki-vizuális úton szemléltette, egymástól távoli, szinte idegen miliókból hozta össze. Arnheimnek tehát igazan van ab-

ban, hogy ezzel a képrendszerrel a szemléletben egységes hatást elérni nem lehet. Pudovkin elgondolása túlságosan „elvont” és „irodalmi”. A nyelv elvont természete (pl. egy költeményben, egy regényben stb.) talán elbirta volna ezeket a képeket, nyelvi formák között asszociatív-erejük tisztán érvényesült volna. Az érzéki vizuális mozgóképrendszerben azonban, ahol a képek érzéki tartalma és hatása a figyelmet erősen magára vonja és leköti, a gondolati asszociáció s a képek szimbolikus jelentése elhomályosult. Éppen ezért a más-más környezetből kiszakított képek belső egysége és asszociatív ereje elmosódott, kifejezési céljukat nem érhetik el: a szemlélő nem ismerhette fel belső összetartozásukat és csak sejtette jelentésüket.

Ugyanebbe a hibába esik Machaty is a „Nocturno”-ban. Többek között gondoljunk csak az első jelenetre: a szórakoztatan maga elé meredő „lázado asszony” premier-plan és second-plan képeire, amelyeket formai szempontból ugyancsak idegen s éppen ezért tartalmilag is nehezen asszociálható képek követnek: a ketrecében nyugtalanul forgolódo tigriséi, amint börtönéből kitörni szeretne. Ezzel a képcsoporttal próbálta Machaty kifejezni, megéreztetni a házasság béklyói közt nyugtalanul vergődő s a béklyóktól szabadulni vágyó asszony lelkiállapotát: érzelem- és gondolatvilágát. E képrendszer hibái azonban ugyanazokból a félreértésekből fakadnak, mint Pudovkin képrendszerének tévedései. Vizsgálatuk ugyanis önkéntelenül azt a megállapítást kényszeríti a szemlélőre, hogy Pudovkinhoz hasonlóan Machaty is az irodalmi hatás-keresés, illetve a nyelvi kifejezés képei kísértették képrendszerének alkotása közben. Kétségtelen, hogy ezek a képek is megállnák helyüket a nyelvi kifejezés területén (pl. úgy lázadozott lelke és vágyódott a szabadság után, mint a ketrecébe zárt tigris). A mozgókép érzéki-vizuális hatása miatt azonban ezek a merőben költői képek s a nyelvi kifejezés területén elfogadható asszociatívörekvések szerepüket tévesztik a filmen. Éppen a legfontosabb hiányzik a képrendszerből: a vizuá-

lis logika, amely természetszerűen egészen más, mint a nyelv logikája. A közönség tehát vagy egyáltalán nem, vagy csak homályosan értette meg a művész kifejezési szándékát. A vizuális benyomások ellenére intellektuális úton kerestük a képek összefüggését, belső kapcsolatát és csak utólag állapíthattuk meg: mit akart tulajdonképpen e képekkel a képrendszer alkotója kifejezésre juttatni.

A film szimbolikus értelmű képrendszereinek szerves felépítése tekintetében eddig kétségkívül Chaplin mutatkozott a legnagyobb művészek egyikének. Utolsó alkotásán is megfigyelhettük (Modern idők), hogy az elvont belső tartalom, gondolati elem vagy érzelmi állapot nála miképp nyer közvetlen érzéki-vizuális formát. Chaplin számtalanszor adta tanújelét annak, hogy nem az irodalom területéről lépett át a film művészi területére, s hogy a kifejezés érzéki-vizuális formája alkotóképzetének természetes sajátossága, sőt lényege. Nem esik tehát abba a hibába, amelyet sokszor nagy filmművészek is csak nehezen kerülnek el, hogy az érzéki-vizuális mozgóképig csak közvetve, a nyelvi kifejezés formáin át jutnak el: a képkalkálás munkája közben egészen a nyelv szellemében gondolkodnak s csak utóbb emelik át a kifejezést a mozgókép kifejezési területére. Chaplin alkotóképzetében a kifejezendő átmenet nélkül, nyomban vizuális formát nyer. Innen van az, hogy a Chaplin-filmek bármelyike a vizuális kifejezés gazdagságáról és tisztaságáról tesz tanúságot s részben ez magyarázza meg, miért idegenkedik a mai napig a nyelvi kifejezéstől a filmen. Ez az oka annak is, hogy szimbolikus képei szervesen és lélektanilag természetesen, a vizuális logika törvényei szerint illeszkednek bele a képrendszerbe, a cselekmény menetébe és a miliőbe.

A chaplin-i alkotóművészet szemléltetésére ezúttal csak egyetlen képcsoportot idézünk olvasóink elé a „Modern idők” c. filmből. A film cselekménye egy hatalmas gyárüzem gépóriái közé vezet bennünket. Itt dolgozik Chaplin is a többi munkás között. Munka közben a gépóriás kerekjei közé keve-

redik és a kérlelhetetlenül száguldó masina kénye-kedve szerint sodorja, viszi magával a tehetlent. Chaplin ugyan kiszabadul a gépbörtönből, de munkatársa hasonló sorsra jut. Kétségbeesetten vergődik a gépezet vasbordái között. Ügyetlenül és tehetetlenül kapkod, próbál menekülni helyzetéből, de a mozgó gépezet hirtelen megáll és így Chaplin jóakarata sem tud segíteni rajta. A gép kerekei közül csak a feje látszik ki és Chaplin munkatársa groteszk helyzetében végül is csak a vállát vonogatja. A szemlélő természetesen nevet a gépek közé keveredett munkás komikus helyzetén és Chaplin egykedvű tehetetlenségén.

Az egész jelenet lélektanilag és művészetileg természetesen következik az előzményekből és szervesen illeszkedik a többi kép közé. Az egész jelenet képrendszere a természetes környezetben és a cselekmény logikus fejlődésében egyúttal világosan tükrözi vissza a képcsoport gondolati tartalmát. Úgy érezzük, hogy a technikai alkotások kelepcéjébe keveredett Chaplin és munkatársa, akít a gépek tehetetlenül vonszolnak magukkal, úgy járt, mint az egész emberiség, amely Goethe bűvészinaként megidézte alkotásait, s most nem tud szabadulni az általuk teremtetten kényelmetlen szociális-kulturális helyzetből: a technikai életforma újabb és újabb kérdéseitől.

A film művészi és technikai eszközei között befejezésül még az analíziseink folyamán többiben érintett maszkirozás és világitástechnika kérdéseiről kell röviden szólnunk.

A maszkirozás természetesen elsősorban az ember, illetőleg a színész arcának stilizálásában játszik fontos szerepet. Nem szorul talán hosszabb magyarázatra, hogy a képek vizuális hatása mennyire függ tőle, s így a művésznek kifejezési törekvéseiben milyen nagy mértékben kell számításba vennie lehetőségeit, s hogy éppen a filmen, amely elsősorban képszerű hatásokkal dolgozik, mennyivel jelentősebb a szerepe, mint a színpadon, ahol már pusztán technikai okok miatt sem olyan fontos tényező, mint a film mozgóképein. A mozgókép kifejezési eszközeinek vizuális természete miatt ugyanis na-

gyon fontos, hogy az ember belső állapota s ennek minden változása vizuális kifejezést nyerjen külső megjelenésén. E tekintetben pedig a stilizálás folyamán a külső megjelenés egyéb föltételein kívül (pl. a kosztümök, ruhák stb.) a maszkirozásnak is jelentékeny szerep jut.

A maszkirozás azonban pusztán technikai szempontból is jelentős. A felvevőgép lencséje és a filmszalag anyaga a valóság színeire különféle módon reagál. Az emberi arc stilizálásában tehát e reakciókat a technikailag tökéletes kép érdekében tekintetbe kell venni. Magasabbrendű hivatását azonban a művészi kifejezés szolgálatában tölti be. Ilyen értelemben nemcsak a színész arcának esetleges illúziótrontó vagy képiességében disszonáns vonásait igyekeznek a maszkirozás különböző módjaival ellensúlyozni, hanem egyúttal előkészítik az arcot arra a vizuális hatásra is, amelyet a képen ki kell fejténie. A film művészi törekvései szempontjából ez utolsó a legnagyobb jelentőségű. Emlékezzünk csak vissza Irene Dunne arcára a *Mellékutca* utolsó jeleneteiben, vagy az „Ámok” orvosának és az ámokfutónak a képeire; gondoljunk Pola Negri arcának változásaira a „Mazurka” különböző képein: az ünnepelt színésznőre, a bár énekesnőjére vagy a bíróság előtt álló asszony arcára; vagy idézzük fel Ignatoff kapitány arcát a *Moszkvai éjtszakák* c. filmből, amikor megrohanják lázálmában a háború borzalmas emlékei, végül gondoljunk Pierre Blanchar arcára a züllött orvos szerepében a „Táncrend” című filmen stb. A felsorolt néhány példa is elég szembetűnően megvilágítja, hogy a maszkirozás a mozgókép kifejezési eszközei sorában milyen fontos szerepet játszik és milyen döntően befolyásolja a kész mozgókép vizuális hatásán keresztül a művész kifejezési céljait. (L. a *Mazurka*, az *Ámok*, a *Mellékutca* erre vonatkozó képeit.)

Hasonló jelentősége van azonban a világítástechnikának is. Nélküle technikailag tökéletes képet létrehozni szinte lehetetlen. A tökéletes technikai kivitel pedig alapföltétele a művészi hatásnak. Így a képek rögzítésében a fényképmester a

külső felvételek esetén is tekintetbe veszi a természetes világítás lehetőségeit. A kedvezőtlen időjárás vagyis a kedvezőtlen világítási feltételek nem egyszer meghiúsítanak minden felvételi munkát. De a kedvező természetes világítást is gyakran korrigálni kell a megfelelő technikai eszközök segítségével, ha a kép beállítása vagy a szükséges vizuális hatás megköveteli. Ezek a törvények különben a fényképezésben jártas olvasó előtt többé-kevésbé amúgyis ismeretesek.

A világítástechnika azonban különösen a belső, műtermi felvételben játszik egészen kivételes szerepet. A technikus különféle technikai eszközök tudatos alkalmazásával a fényforrás fényét tetszés szerint irányíthatja s a megfelelő életjelenséget belső rendeltetésének megfelelően világíthatja meg. A technikai segédeszközök célszerű alkalmazása döntő szerepet játszik a kép hatásában. A világítástechnika mai fejlettsége fokán az sem okoz nehézséget, hogy a szabadtéri felvételeket a műteremben készítsék el. Nincs az a forró napsütötte táj, amelyet a mesterséges megvilágítás, belső felvételek esetén, ne tudna elővarázsolni.

Talán emlékszik még az olvasó a „Rákóczi induló” című film tiszaparti jeleneteire, amelyeket a folyón átúszató katonasággal a helyszínen fényképeztek. A befejező kép, amely ugyancsak a Tiszaparton játszódik le, már a Hunnia-gyár budapesti műtermében készült. A folyó partját hatalmas földhányás jelzi, a rajta élő fűzfák hosszú sorát helyezték el s a műterem reflektorai olyan napsütéssel árasztották el az eleven diszletet, hogy a filmen a jelenet tökéletes illúziót keltett.

A világítástechnika azonban a filmművész alkotótevékenységében magasabbrendű művészi feladatot is kell, hogy teljesítsen és betöltsön. Az illúziótkeltő megvilágítás a színpadi rendezésben is nagy szerepet játszik, de igazi jelentőségét mégis a film világában érte el. A világítási technika alkalmazása a színpadon, kivált ha szerepét a rendezés bizonyos határon túl vette igénybe, idegenszerűnek bizonyult: sokszor színpadellenesnek is. (V. ö. az illúziószínpad kora.) A világi-



A Moszkvai éjtszakák c. filmből

Az ellentétben alapuló képkapcsolás. (Elemzését I. A (ilművész alkotótévékenysége c. feje)



Machaty Nocturno c. filmjéből (1-6)

A milió és az ember viszonyának stílzálása. (Elemzését I. A filmművész alkotótevékenysége c. fejt.)

Cinéma film





Machaty Nocturno c. filmjéből (7 – 12)

Cinéma film





A Moszkvai éjtszakák c. filmből (1 6)  
A kezdőjelenetek montázs képei. (Elemzését I. A filmművészet alkotótevékenysége c. fejelet)

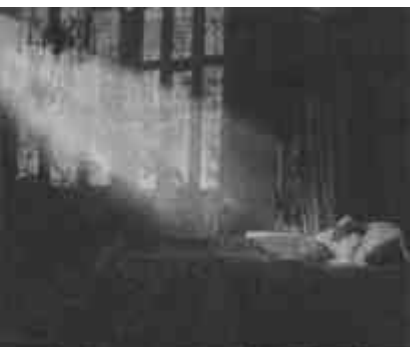


A Moszkvai éjtszakák c. filmből (7 – 12)



A Moszkvai éjtszakák c. filmből

A miliő szerves szerepeltetése. (Elemzését l. A (ilmművész alkotótevékenysége c. fej.)



### Az Álmodok kertje c. filmből

Az álomjelenetek montázsképei. (Elemzését l. A többi művészet a mozgóképen c. fejt.)

Paramount film



Az Álmodó száj és a Színes fátyol c. filmből

Reflektor film, Metro film

tástechnika a maga modern felkészültségével és sokoldalúságával teljesen otthonosan érezheti magát a film-műteremben. A világítás a képiesség szerves velejárója, természetes vizuális eszköz, amely a kép kifejezési céljait támogatja: kiemeli és aláfesti a kép lényeges elemeit, éppen azokat tehát, amelyeket a művész a filmszerű kifejezés érdekében maga is szükségesnek tart. De igen fontos szerepet játszik az egyes életjelenségek stilizálása szempontjából (gondoljunk csak például az arcjáték világítási lehetőségeire) és lényeges szerepet tölt be az egész kép vagy képrendszer alaphangulatának hangsúlyozásában is. (L. az *Amok* és a *Nocturno* erre vonatkozó képeit.) A világítástechnika alkalmazása szempontjából az utóbbira vonatkozólag a „*Nocturno*” című filmben láthattunk sikerteljes példákat. A film első részének alaphangulatát: a férfi életének ürességét, gyötrődő lelkének sötétségét a képek megvilágításával is kifejezően érzékeltette a rendezés.

A világítástechnika alkalmazásának e tekintetben nemcsak technikai, de művészi törvényei is vannak. A világítás ugyanis nemcsak kifejezési eszköz a filmben, hanem egyúttal tartalmi tényező is, életjelenség, amely szervesen kapcsolódik az eseményekbe és a környezetbe. Szoros kapcsolat fűzi tehát a többi élet jelenséghez. Alkalmazása éppen ezért nem történhetik a belső törvényszerűségek ismerete és a vizuális logika szemmeltartása nélkül. Csupán a tragikus hangulat érzékeltetése kedvéért nem adhatunk sötét tónust a képnek, ha annak miliője és története nem követeli azt meg!

E tekintetben Machaty a „*Nocturno*”-ban szervesen kapcsolja össze a világítást a többi élet jelenséggel. A művész olyan környezetbe viszi a cselekményt és olyan eseménysorozatot perget le előttünk, amely a képek sötét tónusát nemcsak hogy elbirja, de meg is követeli. Így olvad a forma és a tartalom művészi harmóniába. Az első képcsoportok cselekménye, amely már előrevetíti a későbbi képsorozat tragikus hangulatát, a reggeli órákban játszódik le. Az asszony még alszik. A képek sötétebb tónusa tehát lélektanilag és művészetileg

megokolt. A megvilágítás tónusa a belső történés hangulatával olvad össze a „Nocturno”-nak abban a jelenetében is, ahol a férfi reklámtáblával a kezében, arcán a vigyorgó álarccal, frakkban és fején cilinderrel tántorog az esőverte utcán, amelynek fényei elszürkülnek a párás estében. Ugyanez az eső és ködös utcai szürkeség árad be abba a gyéren megvilágított szobába is, ahol a kisfiú énekszóval altatja fáradt és agyongyötört atyját, miközben az eső egyhangúan csapdossa az ablaküveget. A belső és külső történés alaphangulatát aláfestő megvilágítás tehát szerevesen illeszkedik bele a tartalomba és a formába.

Ezzel szemben mily éles ellentétként hat ugyanakkor a férfi tragikus életének képei mellett a hűtlen asszony életképeinek megvilágítása vagy a második rész képrendszereinek világos tónusa, amikor az új asszony ismét fényt és derűt hoz a férfi életébe. A különben erőltetett és giccses részek, amelyek a darab művészi törekvéseit teljesen aláássák, a világítás művészi lehetőségeit tökéletesen oldották meg. (L. a Nocturno erre vonatkozó képeit.)

A világítástechnika tehát nemcsak a képek technikai kivitele szempontjából nagyjelentőségű, hanem a művészi kifejezés teljességéből is komolyan kiveszi a maga részét. Vizualis hatásánál fogva természetesen hozzátartozik a képhez, mint annak szerves alkotórésze.

A film művészi és technikai eszközeit ezzel még nem merítettük ki. A filmművésznak ezeken kívül még számtalan művészi és technikai lehetőség áll rendelkezésére, de talán sikerült e néhány példával is rámutatnunk a „reprodukálás” vádjának naivságára, s azokra a mélyreható különbségekre, amelyek a film művészi világát a valóságtól elválasztják. A filmművész alkotó tevékenysége s ennek sajátos, önálló törvényei talán így is világosan állnak előttünk.

Láttuk tehát, hogy a filmművész alkotó tevékenysége folyamán már akkor is alakítólag hat a valóságra, amikor a különféle életjelenségekkel szemben kifejezési törekvései sze-



rint állást foglal és a mozgókép vizuális törvényei alapján választ közülrük jellemzőket. Így jár el a művész az élő személyekkel, amikor a mozgókép számára megfelelő színészt választja ki, de hasonló analízissel teremti meg az egész miliőt is. Ámde alakító munkája tovább folytatódik, amikor a kiválasztott életjelenségeket már a valóságban is stilizálja: a maszkirozás, a megvilágítás stb. segítségével. Végül a felvevőgép, illetőleg annak lencséje nyújt számára további lehetőségeket, amelyekkel a már eleve alakított életjelenségeket véglegesen átformálja és vizuális hatásában, kifejezési erejében céljainak megfelelő mozgóképet alkot róluk.

Nyilvánvaló eszerint, hogy a filmművész képzelete és alkotó tevékenysége a valóság életjelenségeinek felhasználásával és a mozgókép technikai és művészi eszközeivel nagy, önálló művészi alkotásokat hozhat létre. A film néhány évtizedes gyakorlata mégis azt bizonyítja, hogy rendkívüli művészi eredményekkel csak ritkán találkozunk. Fejtegetéseink azonban eléggé szemléltették, hogy a technikai eszközök gazdagsága nem biztosítja még a kész alkotás művészi értékét: ez utóbbi elsősorban alkotójának egyéniségén fordul meg. A film bonyolult technikai labirintusában is szembetűnően mutatkozik a nagy különbség a művész és a mesterember között. A mesterember kezében a film kifejezési eszközei egyszerű vagy kevésbé átlátszó technikai fogások maradnak: érdekes vagy éppen hatásos vizuális benyomások, de magasabbrendű kifejező erőt és művészi jelentőséget: lelket és szellemet csak a nagy művészi egyéniség önthet beléjük. Ezzel magyarázhatjuk, hogy a világ filmtermelésének legnagyobb hányada nem emelkedik a gépi közvetítésnek bélyegzett alkotások fölé. Pedig legnagyobb részük éppúgy felhasználja az alkotás folyamán a mozgókép gazdag technikai eszközeit, mint a nagy művészi alkotások. Aki pusztán csak technikai szempontból figyel meg őket, legtöbbször alig talál különbséget köztük, sőt az is előfordulhat, hogy a serpenyő a művészileg kevésbé sikerült alkotás javára billen. Az amerikai fil-

mek például, amelyek rendszerint hatalmas tőkével készülnek s a film technikai lehetőségeit mindenestül kiaknázzák, aránylag ritkán emelkednek a komoly művészet magaslatára. E tekintetben azonban az európai nemzetek filmtermelése is éppen elegendő példával szolgálhat.

Így van ez azonban a művészet minden területén. Ezek a különbségek elsősorban azokon a művészi területeken állapíthatók meg hasonló eredménnyel, ahol az alkotásfolyamat technikai és művészi oldala konkrétebb formában is jelentkezik, például a képzőművészetekben, de a nyelvi kifejezés is éppen elegendő példával szolgálhat. Gondoljunk arra, hogy a könyvpiacra nap-nap után hatalmas tömegekben megjelenő irodalmi alkotások között is milyen csekély százalék emelkedik a komoly és maradandó értékű művészet színvonalára. Viszont kétségtelen, hogy a film életében a tisztaszándékú művészi törekvések minden más művészetnél fokozottabb mértékben függenek idegen érdekektől, elsősorban a tőke rendkívüli befolyásától, amely a mozgókép kulturális céljainak nem egyizben volt már eddig is kerékkötője.

\*

Feladatunk nem az volt, hogy a filmművészet összes technikai és művészi eszközeit rendszerezzük. Figyelmünket inkább a művész alkotó tevékenységének belső folyamatára fordítottuk, közben azonban tekintettel voltunk a technikai eszközök szerepére is, hiszen nélkülük a mozgókép kifejezési törvényeit követni lehetetlen. Fejtegetéseink talán eléggé érzékeltették, hogy a filmművész alkotó tevékenysége nemcsak technikai munka, noha kétségtelen, hogy a film alkotója a technikai-anyagi eszközök ismerete nélkül nem boldogulhat, így van ez kétségkívül a többi művészet életében is, de a film technikai-anyagi eszközei sokkal bonyolultabbak, éppen ezért komolyabb áttekintést és gyakorlatot igényelnek. A komoly művészi alkotás azonban a technikai-anyagi eszközök ismeretén és a technikai gyakorlaton felül zseniális alkotót is kö-

vetel. Egészen sajátos képzelet: mozgóképekben való elképzelni és alkotni tudás szükséges ahhoz, hogy a film formája, az egész alkotás művészi egysége tökéletes legyen. Csak egy zseniális, filmszerű képzelettel megáldott alkotóelme tud rátalálni a millió és millió lehetőség között az egyes képek fölépítésében és a képek rendszerezésében az adott esetben legtökéletesebb filmszerű megoldásra.

## A FILM ÉS A TÖBBI MŰVÉSZET

Fejtegetéseink során arra a megállapításra jutottunk, hogy a film saját kifejezési eszközökkel rendelkező, önálló művészet. Alkotásait az alkotók nagy száma hozza ugyan létre, de közülük magasan kiemelkedik egy alkotóegyéniség, a film tulajdonképeni művésze, aki az alkotás egész folyamatát irányítja s akinek művészi egyéniségén fordul meg elsősorban a film művészi sorsa.

Ha elfogadjuk azt a megállapítást, hogy a film saját eszközökkel rendelkező, önálló művészet, önként felvetődik a kérdés: hol a helye a többi művészet sorában s milyen viszonyban áll azokkal? Minden egyes művészet kifejezési lehetőségeit, alkotásmódját és irányát, sőt kifejezési területének határait is végső elemzésben kifejezési anyagának és eszközeinek természete szabja meg. A film és a többi művészet viszonyának bonyolult kérdését is akkor tisztázhatjuk, nemkülönben a film művészetfilozófiai helyét is csak úgy közelíthetjük meg, ha kifejezési eszközének saját törvényeiből indulunk ki. Az utóbbiak jelölik ki ugyanis a film egészen különleges helyét a többi művészet között.

Fejtegetéseink során több ízben hangsúlyoztuk, hogy a mozgókép elsősorban érzéki-vizuális kifejezési eszköz. Mint ilyen: az ember érzékszervei között, elsősorban a szem szolgálatában áll. A film tehát a képzőművészetekhez hasonlóan: optikai művészet. Ámde az említett gyakorlati példákkal kapcsolatban nyomatékosan már arra is rámutattunk, hogy a mozgókép esetében a képzőművészetekkel szemben az össze-

tétel első tagján, a mozgásábrázolás tényén van a hangsúly. A mozgókép tehát éppen e sajátossága révén már túllép a képzőművészetek hagyományos korlátain. Végül a filmművész alkotótevékenységének vizsgálata rávilágított arra is, hogy a film kifejezési eszközeinek alapja nem a kép, amely független és egymagában álló, hanem a több kép egymáshoz való viszonyából származó *egységes képrendszer*. A mozgókép tehát a mozgásábrázolás tényén kívül technikai eszközeinek alkalmazásával szabadon építheti fel képeit és kapcsolhatja össze képrendszereit. Ezen a ponton lép most már a mozgókép a nyelv rendszerével kapcsolatba. Ily módon tudja a mozgókép is a maga érzéki-vizuális lényege ellenére az ember és a milió viszonyát tér- és időbeli határok nélkül a nyelvhez hasonlóan kifejezésre juttatni. Amikor tehát a film átlépi a képzőművészet évezredek-határait, egyúttal megközelíti a nyelvi művészeteket. Ily módon a mozgókép tulajdonképpen kitágította az optikai művészetek kifejezési határait. Ha most már a hangon kívül a szín és a harmadik dimenzió technikai nehézségeit is megoldottnak tekintjük (aminek megvalósulása különben már csak idő kérdése), nyugodtan állíthatjuk, hogy a mozgókép az összes életjelenségeket magába tudja foglalni és alkalmas arra, hogy a különféle jelenségeket *egységes* szemléleti formában kifejezze.

Induljunk ki most már a művészetek három alapneméből. Lássuk, milyen viszonyban áll a film a képzőművészetekkel, a költészettel és a zenével? A mozgókép kifejezési törvényeire vonatkozó fejtegetéseinkből logikusan következik, hogy a film az egyes tisztaművészetek (képzőművészet, költészet, zene) egyenként, sajátos irányba koncentrált kifejezési erejét éppen úgy nem tudja elérni, mint ahogy, nem Jkő vetheti őket sajátos kifejezési területeik mélységeibe se. Már a priori ellentmond minden fizikai és lélektani törvénynek az a tény, hogy egy olyan kifejezési eszköz – mint jelen esetben a mozgókép –, amely alaptörvényeinél fogva egyszerre több életjelenség kifejezése felé irányul, ugyanolyan erőt, teljességet és mélységet

érjen el egyetlen életjelenség kifejezésében, mint az a kifejezési eszköz, amely adottságainál fogva éppen csak egy életjelenség felé polarizálódott.

Ez a tény már a film és a képzőművészetek viszonyában is világosan szembetűnik. Kétségtelen ugyanis, hogy a film a képzőművészetek akaratlan koncentráltságát, az ábrázolás tömörségét, alkotásainak plaszticitását, egyszerűen: a szimultán ábrázolás tökéletességét nem érheti utól s nem pótolhatja. A filmmel kapcsolatban ez a megállapítás minden képzőművészeti műfajra vonatkozik, de különösen áll a szobrászati alkotásokra. A képzőművészetek kifejezési anyaguk és eszközeik természete miatt a történet közvetlen kifejezésére képtelenek, bár nagy erőfeszítéseket tettek ebben az irányban is. Az évezredek folyamán kialakult ábrázolási módok – mint láttuk – az időbeli történet kifejezését nem tudták megvalósítani. Ezzel szemben a képzőművészetek a *szimultán* ábrázolás terén olyan tökéletes eszközökkel rendelkeznek, amelyekkel a film nem versenyezhet. A film lehetőségei, művészi és anyagi-technikai eszközei az egyes képek kidolgozása, stilizálása, ábrázolási módja és kifejezési gazdagsága tekintetében sokkal szegényebbek. A filmművész keze e tekintetben sokkal kötöttebb, mint a képzőművészeké, akik az életjelenséget, legyen az akár ember vagy embercsoport, akár életlen tárgy s a millió bármely más része, maguk építik fel s minden részletében szabadon dolgozzák ki. Gondoljunk ezúttal egy szoborra vagy szoborcsoportra, egy hatalmas festményre, amelynek minden egyes életjelenségét az első vonaltól kezdve az utolsóig maga a művész építi fel és dolgozza ki a maga kifejezési célja szerint. Ezzel szemben a film, illetőleg a mozgóképek az egyes életjelenségeket: embert vagy milliót, tulajdonképpen készen kapja.

A filmszerű ábrázolás azonban nem áll meg, a mozgóképek kifejezési törvényei miatt nem is állhat meg az egyes képeknél. A film ábrázolási módja nem *szimultán*, hanem *szukcesszív*. A mozgóképnél a hangsúly nem a *képen*, hanem a

*mozgás-ábrázolás* tényén, van, mert a film kifejezési eszközeinek alapja nem a kép, hanem a több kép vizuális kapcsolatából származó *képrendszeregység*. Az egyes képrendszereket, s a képrendszeregységek kapcsolatát pedig a filmművész a szukcesszív ábrázolás törvényei szerint teremti meg és építi fel. Ezt a tényt a filmművész alkotótevékenységének elemzésekor eléggé hangsúlyoztuk.

A filmművész a mozgókép kifejezési törvényei és céljai miatt még ott sem fordíthat nagyobb gondot az önálló képek részletesebb kidolgozására, ahol a legtöbb lehetőség nyílnék erre: a rajzos „trükkfilmeknél”. Éppen ezek a rajzos filmek szolgáltatnak szemléletes példát arra, hogy a mozgókép alkotója a képzőművésszel szemben miképpen polarizálja kifejezési erejét az egyes élet jelenségek és egyes képek helyett a *történetés ritmusa* és az életkép *teljességének* kifejezésére. Kétségtelen, hogy a film ábrázolási módja e tekintetben sokkal inkább hasonlít az elbeszélő költészet ábrázolási módjához, mint a képzőművészetekéhez. (L. Miki mint Gulliver, Pinguin szerelem, Popeye mint Cyrano és Popeye-egyveleg c. filmek képeit.)

A képzőművészetek és film sok közös vonása, kifejezési anyaguk érzéki-vizuális természete, alkotásaiknak közös optikai mivolta sok félreértésre adott alkalmat. Talán világosabban látjuk a két művészet mélyreható különbségeit, ha J. Gregornak a filmre vonatkozó történet szemléletével is foglalkozunk. Mint láttuk: J. Gregor a film „összejtét” a kő- és bronzkorszak sziklafestményeiben és véseteiben fedezte fel. Gregor, amikor a film ismeretelméleti gyökereit kutatja, helyes úton jár ugyan, de a történet ábrázolási módja tekintetében a két művészet módszereit olyan közel hozza egymáshoz, hogy felfogása a kettő viszonyát illetően sok tekintetben félreértésre adhat alkalmat. Igaz ugyan, hogy a mozgásábrázolás megoldása tekintetében a film sok vonásban hasonlít az ősi képzőművészeti gyakorlathoz. Hiszen a mozgókép is éppúgy, mint ezek az ősi alkotások, mozgásfázisokra bontja a történetet és a fejlődő életet az egymásután következő képek-

ben rögzíti meg. Ámde a kettőnek technikai eljárása, azonkívül a képzőművészetek képsorozatai és a mozgókép egyes képei között mélyreható különbségek vannak. A képzőművészeti gyakorlat a történés illúzióját a fejlődő mozgás egyes fázisait szemléltető képekkel fejezi ki. A történés és a mozgás illúzióját tehát maguk a képek keltik fel. A mozgókép történés-illúzióját azonban nem az egyes képek adják. A filmen a történés és a mozgás illúziója a képek gyors pergetéséből fakad s így a technikai megoldás tulajdonképpen a szem fiziológiai adottságát használja ki. Gregor tehát két egészen különemű eljárást hasonlított össze és azonosított egymással, amikor a képzőművészetek művészi gyakorlatát a filmnek pusztán technikai eljárásával állította párhuzamba.

Ha a képzőművészetek képsorozatainak egyes képeit a film technikai képeivel összehasonlítjuk, első pillanatra mélyreható különbségekkel találkozunk. A képzőművészeti alkotás az élet külső és belső történéseit egy képzőművészeti tipikus, akaratilag koncentrált pillanatban ragadja meg, s úgy dolgozza ki, hogy a történés folyamatát és dinamikáját: belső-külső előzményeit és következményeit egy pillanat történésébe tömöríti. Ez az eljárás azonban nemcsak az önálló képzőművészeti alkotásokra vonatkozólag igaz, hanem a Gregor által említett ősi képsorozatok egyes képeire is. Amikor tehát az ősi gyakorlat a mozgásábrázolás céljából több képet állított egymás mellé, az egyes képeket ebben az esetben is képzőművészeti módon alkotta meg. Az egymás mellé helyezett mozgásfázisokat teljesen a képzőművészetek törvényeinek és ábrázolási módjának megfelelően rögzítette és dolgozta ki.

Ezzel szemben a film-felvevő gép a történésnek fázisokra való bontásakor pusztán csak a mozgás *fizikai* folytonosságát bontja képekre. Ezt a munkát a felvevő gép automatikusan és technikai úton végzi el. Az egyes képek tehát a mozgás fizikai törvényei szerint következnek egymás után, ebben a folyamatban az emberi szellem kiválasztó tevékenységének nincs szerepe. Ha ebből a szempontból hasonlítjuk össze most



már a képzőművészetek képsorozatait a filmszalag technikai képeivel, arra a „meglepő” eredményre juthatunk, hogy a képzőművészetek képsorozatai a történetet illetően tökéletesebb illúziót keltenek, mint a filmszalag egyes technikai képei. Ez a „meglepő” eredmény egészen természetes. A képzőművészeti ábrázolásban ugyanis az egymás után következő jellegzetes mozgásfázisok a történet fejlődését plasztikusan kiemelik és hangsúlyozzák, a filmszalag technikai képei azonban a mozgás fizikai fázisait céltudatos és jellegzetes ábrázolás híján *megmerevedve* mutatják.

Ebből a tényből azonban a filmre nem háramlik kár. Egészen más célok szolgálatában állanak a képzőművészetek képei és más cél szolgálatában a film technikai képei. A film művésze ugyanis – mint láttuk – nem technikai képekből építi fel alkotását, hanem montázsképekkel dolgozik. A montázsképek kiválasztása pedig már egészen más törvények szerint történik, mint amelyeket a képzőművészetek alkotásfolyamata közben megfigyeltünk. Az utóbbi kérdéssel a filmművész alkotótevékenységének elemzésekor már behatóan foglalkoztunk. Rámutattunk arra, hogy bár a filmművész alkotó tevékenysége a mozgókép rendszerezése tekintetében is a vizuális logika törvényei szerint megy végbe, működése már sok tekintetben közel áll a nyelvi művészetekhez.

Az Álmódó száj, az Extázis, a Moszkvai éjtszakák stb. analizésekor megfigyelhetjük, hogy a montázsképek rendeltetésüket tulajdonképpen csak az egyes képrendszerekben belül töltik be, értelmüket tehát végső elemzésben a többi képhez való viszonyuk szabja meg. Ily módon az egyes montázsképek kiválasztását és fölépítését nagy mértékben irányítja az egyes képrendszerek kifejezési célja. Ezzel szemben a képzőművészetek képsorozatának képei pusztán a történet folytonosságát követik, sajátos képzőművészeti módon a fejlődő történet fázisait rögzítik meg. Ezenkívül a képzőművészetek egyes képei a történetet csak közvetve ábrázolhatják, a képek – mint fentebb kifejtettük – a történet folyamatát és dinamikáját

egy pillanat történésébe sűrítik. Ez az ábrázolásmód kifejezési anyaguk és eszközeik természetéből következik. Viszont a film történés-ábrázolását már eleve biztosítják a mozgókép technikai-anyagi lehetőségei. A történés kifejezése tehát lényének legtermészetesebb és leglényegesebb sajátja. A képzőművészetekkel szemben a mozgóképnek tehát nincs szüksége arra, hogy egyes montázskepeinek ábrázolásmódjával különösebb erőfeszítéseket tegyen a történés érzékeltetésére. Éppen ezért montázskepeiben sem sűrít, koncentrált tulajdonképpen, kifejezési eszközének természete miatt nem is törekedhetik olyan plaszticitásra, mint a képzőművészetek. A film a történés tökéletes illúziójának a birtokában, kifejezési eszközének szabad és mozgékony technikai-anyagi lehetőségeivel az ember és a környezet viszonyának és benne a történésnek széles és változatos ábrázolására és a történés ritmusának fokozására fordítja figyelmét. A Mazurka analízisével kapcsolatban ugyancsak megfigyelhettük, hogy a filmművész a tér- és időbeli ugrásokat is ebben az értelemben választja ki és a montázskepeket is ehhez mérten építi föl. Nem követi tehát a történés ábrázolása kedvéért a fejlődő cselekmény egymásután következő fázisait oly módon, mint a képzőművészetek képei. A tér- és időbeli ugrásokat a nyelvi művészetekhez hasonlóan szabadabban kezelheti, mint a képzőművészetek.

Összefoglalva most már a film és a képzőművészetek viszonyára vonatkozó megfigyeléseinket, kétségkívül megállapíthatjuk, hogy noha a film is – hasonlóan a képzőművészetekhez – lényegében „optikai művészet, a kettőnek kifejezési eszközei között, kifejezési céljában és alkotási módjában mégis gyökeres eltérések is mutatkoznak, s ezek művészi érdekeiket és céljaikat messzire eltérítik egymástól. Ezekután talán már nem fér kétség ahhoz, hogy a film a képzőművészetek sajátos irányba koncentrált kifejezési erejét és mélységét pótolni nem tudja. Ha a filmet, mint optikai művészetet beállítjuk a képzőművészetek rendszerébe, a kettő egymáshoz való viszonya érdekes megállapításokhoz vezet. Ilyen értelemben a film egy

négyes fokozat első, vagy utolsó tagja lehet, aszerint, hogy miből indulunk ki. Kétségtelen, hogy a képzőművészetek rend szerében az életteljesség ábrázolása szempontjából a film a legelső helyen áll, viszont a plaszticitás, a kifejezés tömörsége és az akarati koncentráció dolgában az utolsó helyre szorul. Részletezve: a szobrászatban a plaszticitás és a kifejezés koncentrálása a legtökéletesebb, viszont a milió és a történet ábrázolási lehetősége szinte elenyésző. A relief már feloldja a plaszticitást és a kifejezés tömörségét a környezet és a történet ábrázolása kedvéért. A festészetben a plaszticitás és a kifejezésbeli tömörség továbbcsökken, de a milió és a történet ábrázolási lehetősége megnövekszik. Ez az eltolódás teljessé lesz a filmen, ahol a kifejezés tömörsége és plaszticitása már egészen feloldódik a milió és a történet tökéletes kifejezéséért.

Befejezésül azonban még rá kell mutatnunk arra, hogy a filmre vonatkozó fenti megállapításaink akkor is igazak maradnak, ha a mozgókép technikája megteremti a háromdimenziós filmet. A szobrászattal a relieffel szemben a film ebben az esetben is csak a harmadik dimenzió képzetét tudja majd felkelteni és nem annak érzetét. S bár látszólag a festészet és a film plaszticitása között a harmadik dimenzió megoldása esetén alig lesz különbség, a megállapítás változatlanul érvényben marad. A mozgókép összetétele és kifejezési törvényei ugyanis a priori ellentmondanak az ellenkező feltevéseknek. Már eleve világosnak látszik, hogy a plaszticitás, mint kifejezési tényező, csak másodsorban jöhet számításba ott, ahol az egész kifejezési rendszer az életteljesség és a történet ritmusa felé polarizálódik. Hogy művészi szempontból a plaszticitásnak a beszéd és a szín kérdése mellett mégis milyen nagy jelentősége van, s hogy a fentiekkel szemben milyen szerepe lehet, azt későbbi fejtegetéseink során látni fogjuk.

\*

A film és az irodalom viszonya már bonyolultabb kérdések elé állít bennünket. Megoldásuk azonban nemcsak elmé-

leti szempontból fontos, hiszen nehézségeikkel a gyakorlati életben is nap-nap után találkozunk. A film és a költészet kifejezési eszközeit és művészi területeit az elméleten kívül a gyakorlat is alaposan összezavarta, s ez a film művészi fejlődésének is nagy ártalmára volt, de a visszahatása az irodalomnak sem használt.

Hogy a kettő: irodalom és film olyan közel kerülhetett egymáshoz a gyakorlatban is, annak oka ismét a két művészet kifejezési eszközeiben rejlik. A nyelv és a mozgókép, mint többiben említettük, polárisán ellentétes tájakról indul ki: az előbbi auditív eszköz, a másik pedig vizuális, egyik lényeges alaptulajdonságukban mégis találkoznak egymással. Ebből a találkozásból származnak összes kapcsolataik.

Előző fejezeteinkben talán elég szemléltetően hangsúlyoztuk a filmalkotás folyamatának bonyolult módozatait. Rámutattunk arra is, hogy a filmművész alkotómunkája tulajdonképpen csak úgy képzelhető el, ha a megindulás pillanatában, a technikai és művészi folyamatok és életjelenségek készen állanak s ha az összes kérdések tisztázva vannak. A filmművész szerepe – mondottuk – némileg hasonló az építőművészéhez, aki mielőtt hozzálát műve megalkotásához, készen kell lennie összes terveivel, rajzaival és számításaival. A film, illetőleg a mozgókép tartalmi motívumait: az ember és a környezet viszonyát és az élet történéseit azonban egyedül csak a nyelv tudja kifejezni és követni. Érthető tehát, hogy minden filmalkotás elsősorban nyelvi formákból indul ki. A filmmese, sőt ennek képekben való feldolgozása, a forgatókönyv, az összes technikai és művészi utasításokkal együtt, nyelvi formában készül el. A gyakorlati élet és a technikai eljárás tehát konkrét példákkal igazolja azt a kapcsolatot, amely a mozgókép és a nyelv, illetőleg az irodalom és a film között fennáll. Ez a kapcsolat – mint láttuk – a film története folyamán annyira elmélyült, hogy idővel a két művészet kifejezési eszközei összekeveredtek, művészi területeik határai szinte elmosódtak. A fellendült filmgyártás anyagi és techni-

kai szempontokból egyaránt a legkönnyebben járható utat választotta, amikor egy-egy irodalmi alkotás meséjéhez nyúlt. Elősegítették ezt a módszert a kereskedelmi érdekek is, mert egy-egy nagysikerű irodalmi alkotás „megfilmesítése” egy-magában is hatásos reklámnak bizonyult, s a készülő filmalkotásnak már eleve nagy közönségsikert biztosított. Amikor pedig a film egy-egy komolyabb művészi alkotása társadalmi eseménnyé lett: a legnagyobb írók sem tudták magukat kivonni a film üzleti sikereinek és művészi lehetőségeinek babonás hatása alól. Írók és kritikusok e lelkesedésükben odáig sodródtak, hogy valósággal megvádolták a filmet, mert az irodalom örökbecsű alkotásait mellőzi, holott – szerintük – a film művelődéstörténeti jelentősége éppen az volna, hogy az írók és költők „szellemi termésének legjavát” átvegye és a mozgóképen is kifejezésre juttassa. Ebben a programban jelölték meg egy időben a film művészi magasabbrendűségét. Ezt a felfogást támogatta az a tény is, hogy egyik-másik irodalmi alkotás „filmre való átdolgozása” valóban nagy sikert aratott és világhírt szerzett írójának.

Ámde a nagy igyekvés közben hamarosan ellentmondások is jelentkeztek. A filmmel szemben mind súlyosabb kultúraellenes vádak forrása lett ugyanis az a körülmény, hogy éppen a legnagyobb és a *tipikusan* költői vagy írói egyéniségek alkotásai megbuktak a filmen, vagy lényegükben, tartalmukban és formájukban annyira megváltoztak, hogy a közönség, de maga az író sem ismert rá az eredeti költői alkotásra. Ezek a kétségtelenül gyakori jelenségek a film művészi alacsonyabbrendűségéről vallott szkeptikus nézeteket erősítették nemcsak a közönség széles rétegeiben, hanem a kritikában is.

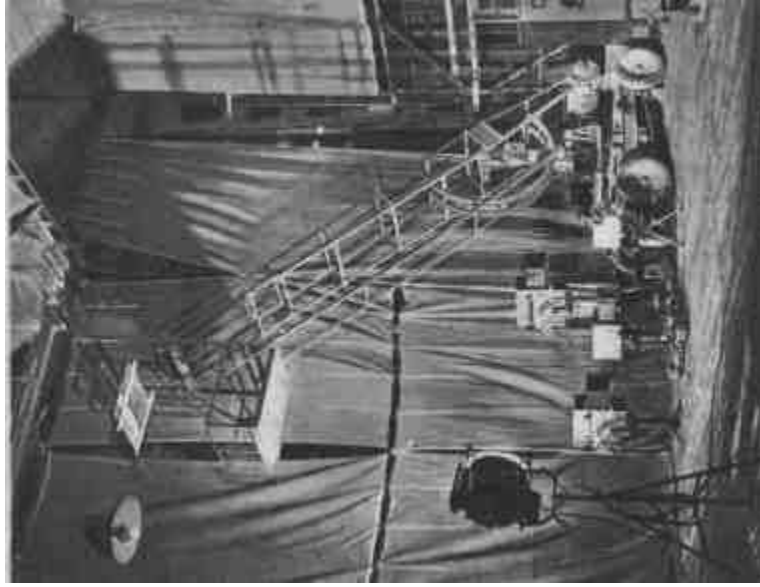
Az elfogulatlan szemlélő előtt tehát önkénytelenül felvetődött a kérdés: mi lehet az oka annak, hogy a mozgókép éppen a legnagyobb és legtökéletesebb költői, illetve írói alkotások „megfilmesítésével” vall kudarcot? Másrészt mivel magyarázható egyes irodalmi alkotások kétségtelen filmbeli sikere?

Sajnos, a két művészet határvonalát a gyakorlat a mai napig sem találta meg, noha a kérdés megoldásához súlyos érdekek fűződnek. A magunk részéről a feleletet ismét a két művészet kifejezési eszközének természetében és kifejezési lehetőségeinek határvonalán kell keresnünk. A nyelv és a mozgókép többiben kifejtett különbségei megértetik, hogy a film a költői alkotásoknak *szellemi* irányban polarizált *mélysegeit* miért nem tudja követni. A nyelv éppen elvont természete és logikai struktúrája miatt legközelebb áll az ember szelleméhez és e tekintetben minden más kifejezési eszközt felülmúl. Elvontságával, tűnékenységével, a szellemhez való könnyed alkalmazkodásával az ember intellektuális életének *közvetlen* kifejezésére vállalkozhatik. „... A szavak egymagukban meglehetősen ‚szürkék‘, ezért kiválóan alkalmasak arra, hogy formai vonatkozások útján leginkább gondolatokkal és gondolatelemekkel, sajátmű elméleti, tehát mindenkéltől formailag meghatározott, *nem érzéki* jellegű valóságokkal kapcsolódjanak össze” – mondja Brandenstein. A nyelv tehát, minthogy maga is nagyrésztben szellemi valóság, a szellemi élettel közvetlen viszonyban áll, viszont az érzéki anyagi világ vizuális jelenségeit csak közvetve: természetének megfelelően, bizonytalanul, körülhatárolatlanul és elvontan tudja jelölni. A mozgókép ezzel szemben, mint érzéki-vizuális eszköz, az érzéki-anyagi világ jelenségeivel áll szoros és közvetlen kapcsolatban: ezért a legkevésbé sem „tünékeny”, „elvont”, hanem élesen körülhatárolt, határozottan körvonalazott, a nyelvhez viszonyítva egyáltalán nem könnyed. Érthető tehát, hogy az emberi szellemet csak *közvetve* tudja kifejezésre juttatni. Érzéki határozottsága és nehézkessége miatt csak közvetve és nagy vonásaiban fejezheti ki a szellemi élet finom lebegését, hajlékonyságát; annak könnyed fordulatait, apró árnyalatait azonban nem követheti.

Nem csoda tehát, ha a tipikusan nagy irodalmi és költői alkotásokból a filmen csak az alkotások csontváza maradt meg. Az írók hatalmas szellemét, amely a költői alkotások



Lohr Ferenc hangmérnök a „mixer box”-ban ellenőrzi a hangot —  
Felvétel a Hunnia-filmgyárban



Hunnia felv.



Az Ufa-filmgyár egyik műterme Neubabelsbergben  
és a Hunnia filmgyár II. sz. műterme

Ufa felv., Hunnia (elv.)





A Fox amerikai filmgyár telepe és egyik, Will Rogers emlékére  
épített műterme  
Fox felv.



A világítás-technika munkában – Vágóasztal a Hunnia-filmgyárban

Hunnia fotv.



### A Nocturno c. filmből

A megvilágítás jelentősége és szerves szerepeltetése (Elemzését I. A filmművész alkotótévékenysége c. fej.)  
Cinéma levél



Chaplin Nagyvárosi fények c. filmjéből

Eco film





A Nocturno c. filmből

Példa a megvilágítás szerves alkalmazására. (Elemzését I. A filmművész alkotótévekenyécge c. lejt.)

Cinéma film



Turjanszky: Félelem c. filmjéből

nyelvművészetén keresztül az eredeti alkotást betöltötte és átjárta, a mozgóképre nem lehetett teljes mértékben átmeníteni. Ilyen körülmények között a nagy költői alkotásoknak rendszerint csak a primitív cselekmény váza ölt érzéki-vizuális formát. A mozgókép érzéki-anyagi természete éppen azt nem tudja szemléletté formálni, teljes egészében felszínre hozni belőlük, ami a tipikusan költői alkotások lényege: az *eszmei* tartalmat.

Az elmúlt évtizedben erre vonatkozólag számtalan konkrét példával találkozhatott a magyar közönség. Aki visszaemlékezik még a némakorszak egyik legnagyobb alkotására, a Faust-filmre, előbbi fejtegetéseinket igazolva láthatja. A Faust-film nagy művészi becsvággyal és hatalmas tőkével készült s a mozgókép egész művészi-technikai apparátusát felvonultatták érdekében. A könyvdráma mégis csontvázvá sorvadt a film formalégkörében s a goethei szellem hatalmas atmoszférája nélkül ponyvaüzü Gretchen-tragédiává süllyedt. De nem jutott-e hasonló sorsra Ibsen nagyszerű drámai költeménye, a Peer Gynt? Eseményekben gazdag, fordulatokban változatos milióképek és történések peregték le előttünk, de senki sem állithatta, hogy a költeményt szellemi struktúrájában és érzelmi gazdagságában mégcsak meg is közelítette volna. Ugyanígy Stefan Zweignek a lélek mélységeit feltáró Ámok című novellája izgalmas és borzalmas rémregénnyé lett a filmen. Flaubert Bovárynéjának filmváltozata vájjon mit adott a Flaubert-i nyelvművészet klasszikus szépségeiből? Pedig az egyik legnagyobb filmszínésznő (Pola Negri) próbálta sikerre vinni és a nyelvi kifejezés a kelleténél nagyobb mértékben terhelte a film képeit. Hasonló sorsra jutottak az utóbbi évek során feldolgozott Shakespeare-drámák is. A Romeo és Júlia mesés tőkével, csodás technikai felkészültséggel káprázatos miliót adott, a shakespeare-i dialógusokat válogatott színészi gárda szólaltatta meg, ennek ellenére a film egyetlen jelenete sem tudta megnyugtatóan éreztetni a drámának tipikusan shakespeare-i karakterét. De nem nyugtathatott meg bennünket

e tekintetben a Szent-Iván-éji álom filmváltozata sem, melyet Reinhardt ügyes érzékkal választott ki, tudatában annak, sok tekintetben mennyire közel áll e drámai költemény a mozgókép művészi területéhez. A film néhány képsorozata csakugyan elbűvölő illusztrációja volt az eredeti szövegnek, de a shakespeare-i *szellem* ifjúi, szenvedélyes lobogását a film káprázatos képei sem pótolhatták. Az utolsó évek egész sereg filmalkotása jutott hasonló sorsra, s mindegyikük azt bizonyította, hogy a mozgókép a nyelv kifejezési erejével és gazdagságával ezen a területen nem versenyezhet. A „Karenina Anna”, a „Bűn és bűnhődés”, a „Nyomorultak” stb. mind, mind szegényes, lekopaszott csontvázként hatott az eredeti irodalmi alkotás árnyékában.

A nyelvre és a mozgóképre vonatkozó megállapításainkból azonban a két művészet viszonyára vonatkozólag további következtetéseket is levonhatunk. Az a tény, hogy a nyelvi hatás elvont, körülhatárolatlan és tünékeny stb., alkalmassá teszi a nyelvet az irracionális jelenségek kifejezésére is. A nyelvnek ezek a kifejezésbeli tulajdonságai nem kötik gúzsba az olvasó, vagy a hallgató képzeletét, ellenkezőleg szabad teret engednek a csapongásnak. Lendületbe hozzák és szabadjára engedik. Ezért alkalmas a nyelv az érzékfölötti, a csodálatos, a megfoghatatlan stb. kifejezésére. Ezzel szemben a mozgókép érzéki-vizuális természete a képzeletet leköti, körülhatárolja, lendületét sok tekintetben megbénítja és háttért szab az elképzelésnek. Érthető tehát, hogy a mozgókép éppen e tulajdonságai miatt a nyelv teremtő- és kifejezőképességét irracionális területen kevésbé követheti: a megfoghatatlan, az érzékfölötti, a csodálatos stb. filmszerű kifejezésére irányuló törekvések legnagyobb részét csalódást okoztak. Ezúttal csak néhány rövid és egészen jellemző példára hivatkozunk. Agnes Günther regénye a „Szent és rajongója” például éppen az előbb felsorolt irracionális elemek filmre vitelében okozott csalódást. A leány lelkének megfoghatatlan légiességét, irracionális életszemléletét, „szent”



magatartását, látomásait a nyelvi kifejezés csodálatos erővel szólaltatta meg és hitette el velünk. A film azonban mihelyt érzéki formát adott ezeknek az irracionális elemeknek és arra vállalkozott, hogy a megfoghatatlant megfoghatóvá, a láthatatlant láthatóvá, a csodás látomásokat érzéki-anyagi valósággá varázsolja, megölte a regény lényegét. Az „Álmok kertje” c. film az irracionális elemek kifejezésében, képeinek és képrendszereinek álomszerű motívumaival nagy művészi eredményeket ért el, de másrészt azt bizonyította, hogy a mozgókép ezen a téren a *nyelvi* kifejezés lehetőségeivel nem versenyezhet. (L. az Álmok kertje című film képeit.) Hasonló tanulságokat vonhatunk le e tekintetben Herczeg Ferenc „Pogányok” című regényének filmváltozatából is. Emlékezhetünk rá, hogy az ősmagyarok felajzott képzelete előtt megjelenő táltos alakját az író vizionárius nyelvművészete milyen elhíhető erővel tudta megjeleníteni. A mozgókép azonban, ahol a táltos a szemléletben is megjelenik, az ellenkező hatást éri el. Hogy a pusztában merengő Márton kanonok látomásairól elbeszélés útján kell értesülnünk és hogy a rendező nem mert e látomások szemléltetésére vállalkozni, e tartózkodása éppen az említett okokra vezethető vissza. Ha megtette volna, valószínűleg úgy járt volna vele, mint a táltosnak csalódást okozó megjelenítésével.

A mozgókép tehát, bár az ember elvont, belső életének szemléltetésében az optikai művészetek bármelyikénél tökéletesebb eredményeket ért el, a nyelvvel szemben éppen az irracionális jelenségek kifejezésében érte el ismét azt a határt, amely a filmet a költésztől elválasztja.

A nyelvi kifejezést és a mozgókép kifejezési lehetőségeit vizsgálva, a továbbiakban rá kell mutatnunk még néhány olyan sajátos különbségre, amelyek a költői nyelv természetével vannak összefüggésben. A költészet nyelve ugyanis, ha szembeállítjuk a tudomány nyelvével, korántsem mondható elvontnak. A költői nyelvnek a tudományos nyelvvel szemben éppen

az a sajátja, hogy amannál kevésbé elvont, sőt erősen szemléletes, telítve van képekkel. Így a művészi nyelv képessége látszólag megkönnyíti a költői alkotás „megfilmesítését”, valójában azonban éppen a nyelv művészi képei vonnak ismét újabb korlátokat a két művészet közé. A nyelvi kifejezés általános lélektani és logikai törvényei ugyanis sok tekintetben a költői nyelv képeire vonatkozólag is igazak. Éppen ezért a nyelvi művészetek metaforikus és szimbolikus képei és a film képei között olyan mélyreható különbségek vannak, amelyeket közvetlenül lehetetlen áthidalni. Bármennyire is plasztikus és szemléletes valamely költői kép, a filmnek érzéki, élettelses és körülhatárolt képeihez viszonyítva mégis inkább elvontnak, nagyon kevésbé érzékinek, körülhatárolatlannak és tűnékenyek bizonyul. A költői képnek és a film szimbolikus képeinek éppen ezért egészen más a szerepük és egészen más feltételek szabják meg kidolgozásukat saját művészetük keretén belül.

Induljunk ki a film metaforikus, illetőleg szimbolikus képeiből s ezzel kapcsolatban emlékezzünk vissza Machaty Extázis-ának terrasz-jelenetére, annak szimbolikus értelmű képrendszereire (tavaszi ég, összehajló, mosolygó párok, harsonát fújó férfiak, buján virágzó tavaszi lombok stb.). Ezek a képek, mint általában a film valamennyi képe, határozottan és érzéki módon állnak előttünk, ezért a figyelmet erősen magukra vonják és határozottan lekötik. Azonkívül élettelses kidolgozottak és körülhatároltak, éppen ezért *szervesen* bele kell illeszkedniük a többi kép közé, az egész képrendszer életképébe. A szemlélő, aki a pergő képeket figyeli, elsősorban a képek érzéki tartalmánál időzik, figyelmét és szemléletét az érzéki tartalom köti le, s csak a képek nyomán párhuzamosan, vagy másodsorban, csupán egy pillanatra merül fel benne a képek szimbolikus tartalma.

Vizsgáljunk meg ezzel szemben most néhány metaforikus nyelvi képet. Lássuk például Vajda János legszebb költői képet a „Húsz év múlva” c. költeményéből:

De néha csendes éjszakán  
 Elálmodozva, egyedül –  
 Múlt ifjúság tündértávon  
 Hattyúi képed fölmerül.

Vagy vegyük a legplasztikusabb nyelv művészünknek, Arany Jánosnak egyik legszemléletesebb, szinte érzéki erjú képsorát a Toldiból:

Mint komor bikáé, olyan a járása,  
 Mint a barna éjfé, szeme pillantása,  
 Mint a sértett vadkan, fú veszett dühében,  
 Csaknem összeroppan a rúd vas kezében.

Aki lélektanilag végiggondolja azokat a folyamatokat, amelyek a nyelvi képek nyomán végbe mennek benne, igazat adhat nekünk: a költői képek érzéki szemléleti tartalma valójában fel sem merül a tudatban, vagy pedig éppen csak egészen elmosódottan jelentkezik. A költői kép mindenk előtt az összehasonlított jelenséget mélyíti el és erősíti fel. A tudatban először az összehasonlított jelenség bontakozik ki határozott formában, tehát az idézett Vajda-sorok esetében az ifjú évek és a nő szépsége s nem a tó és a hattyú érzéki-szemléleti képe. Arany hasonlatait olvasva, ugyancsak Toldira gondolunk elsősorban, amint súlyos járásával megjelenik előttünk s nem a „komor bika” érzéki-szemléleti képére. A következő sor hasonlata szintén Toldira utal: a sötéttekintű parasztfiúra s a „barna éjfé” konkrét érzéki-szemléleti képe fel sem merül tudatunkban, s ha mégis: jelentkezése csak homályos. Legfeljebb annyiban erős a kép, amennyiben szűk-séges, hogy a hasonlat és az összehasonlított jelenség között a kapcsolatot megteremtse. Hivatkoznunk kell ezúttal Brandenstein egyik találó példájára: a „hattyúnyakra”: a kép nyomán tudvalehetőleg az összehasonlított jelenség fehérsége emelkedik ki, de a hattyú nyaka egyáltalán fel sem merül a tudatban. Nyilvánvaló tehát, hogy a költői kép önmagára, érzéki-szem-

Icleti tartalmára nagyon csekély, szinte számításba sem vehető módon hívja fel a figyelmet. A költő a nyelvi képet éppen ezért „csak abban a mértékben dolgozza ki, ameddig az megfelelő”, – azaz amilyen mértékben az összehasonlitott jelenség, legyen az gondolat vagy érzelem, cselekvés vagy tárgy, megkívánja. Az összehasonlitottnak uralkodó jellege, a képnek az összehasonlitottal való közvetlen kapcsolata és elvont természete miatt a költői kép, ha megfelel metaforikus céljának, szabadon és függetlenül kapcsolódhatik a többi kép közé („komor bika”, „barna éjfél”, „sértett vadkan”). Hasonló megfigyelésre juthatunk a nyelv szimbolikus képeivel kapcsolatban is, noha ebben az esetben maga a kép a metaforikus képpel szemben aránylag erősebben érvényesül (v. ö. pl. Ady: „Lelkek a pányván”, vagy „A vár fehér asszonya”), lényegében azonban a nyelvi képek jellemző tulajdonságai ebben az esetben is érvényesek maradnak.

A film szimbolikus képei, mert éppen erősen és határozottan állnak előttünk, elsősorban életteljes, érzéki-szemléleti tartalmukkal kötik le a figyelmet; – egyszóval tehát kidolgozásuk és polárisán ellentétes hatásfolyamatuk miatt, szervesen kell, hogy beleilleszkedjenek a többi kép közé, a képek történésebe, végső fokon az egész életképbe. Ezért elhibáztak Pudovkinnak egy ízben már tárgyalt képei (a tavaszi napfényben vidáman rohanó hegyipatak, a tó partján vidáman játszadozó madarak stb.). Ezek nyilvánvalóan tipikusan *nyelvi* képek, s Pudovkin közvetlenül emelte át őket a mozgókép kifejezési területére.

Nyilvánvaló tehát, hogy a nyelvi képek és a mozgóképek felépítésükben, kidolgozásukban, hatásukban, egész lényegükben különböznek egymástól. A nyelvi képek a film számára teljes egészükben elvesznek, felhasználásukat művészi, lélektani és logikai törvények tiltják. A film művészenek tehát nincs is módjában felhasználnia azokat. Ennek a ténynek a két művészet viszonyára vonatkozólag további következményei vannak. Az írói alkotás intellektuális tartalmán kívül e

képekkel együtt elvész ugyanis a műalkotás belső formája is, az író egyénisége s velük együtt kiszakad a költői alkotásból az érzelmi elem s a hangulati tartalom is, hogy végső elemzésben siváran és egymagára csak a cselekmény csontváza maradjon meg.

Ezek után már nem is kell csodálkoznunk azon, hogy ha a filmekben nem ismerünk rá' a nagy költői alkotások művészi eredményeire. Így talán el is tudnók képzelni: mivé lenne Arany János egyik-másik költői alkotása (Toldi, Buda halála stb.), vagy az ugyancsak plasztikus kifejező erővel rendelkező Kemény Zsigmond egyik-másik regénye (Zord idő, Rajongók, özvegy és leánya stb.) a filmen, ha megvalósulna az a többször hangoztatott dilettáns kívánság, hogy e műveket filmre is „átdolgozzák”.

Ezzel a megállapítással természetesen korántsem akarjuk a filmművészetet teljesen eltéríteni attól a szándékától, hogy irodalmi alkotások „átdolgozásával” foglalkozzék. Ilyen értelemben tilalomfát állítani a művészi gyakorlat szabad érvényesülése elé indokolatlan és céltalan eljárás volna. De tisztában kell lennünk a ténnyel, hogy két különböző művészi területről van szó, melyeknek más-más eszközeik vannak, s éppen ezért sok tekintetben mások a lehetőségeik és céljaik is. Amennyiben tehát valóban nagy és önálló filmművészeti alkotásról van szó: egy esetleges Buda halála -, Peer Gynt-, Faust-, Romeo és Júlia-film stb. többé már nem Arany, Ibsen, Goethe, vagy Shakespeare alkotása, hanem részben vagy egészében egy par excellence filmművész alkotóegéniségének eredeti megnyilatkozása.

A tipikusan irodalmi alkotások „átdolgozása” csak kétféle eredménnyel járhat. Ha közepes filmművész nyújtja ki felénk kezét, azzal a szándékkal, hogy hiven követi az irodalmi alkotást, megmentheti annak cselekményvázát, talán egy-két gondolatát s az érzelem-világnak egy-két töredékét, de az átdolgozás folyamán feltétlenül elveszíti a műalkotás belső lényegét s ugyanakkor a film, éppen mert alkotója

„irodalmi hűségre” törekedett, pusztán csak technikai közvetítése lenne a költői műnek. A zseniális filmművész viszont az irodalmi tárgyat formai és tartalmi tekintetben átgyúrja, a mozgókép kifejezési területére emeli át s így valóban önálló filmalkotást hoz létre belőle. Ebben az esetben természetesen a filmnek az eredeti irodalmi alkotáshoz most már csak nagyon kevés, vagy éppen semmi köze sem lesz. Vég-eredményben tehát a „nagy és tipikus költői alkotás” lényege mindkét kísérlet esetében helyrehozhatatlanul megcsorbul vagy teljesen elvész.

E rendkívüli nehézségek ellenére mégis vannak az irodalomnak olyan területei is, ahol a film az eredeti irodalmi alkotást lényegesebb változások nélkül is felhasználhatja. Nagy írók alkotásai között is találunk olyanokat, melyek tartalmi részében a milió ábrázolásán, az ember és a környezet viszonyán, továbbá a cselekmény változatos, gyors történésein van a hangsúly. Az irodalmi alkotások közül a legjellemzőbben a regényben találkozunk ezekkel a tartalmi lehetőségekkel, ilyen szempontból tehát általában a regény áll a legközelebb a film tartalmi világához. A regények közül sem alkalmas azonban mindegyik az „átdolgozásra”. Ezek között is elsősorban csak azok jöhetnek számításba, ahol az író sajátos szelleme és érzelmi világa nem tölti be és nem járja át az egész alkotás belső formáját és ahol az író eszmevilága nem bontakozik ki nagy gazdagságban és nem lényege az irodalmi alkotásnak, végül, ahol a nyelvi kifejezés híjával van a sajátos költői képeknek, melyek szervesen kapcsolódnak a műalkotás egyéniségébe. Az ilyen irodalmi alkotás meséje lényegesebb változás nélkül is gazdag alapot nyújthat a film művészi törekvései számára anélkül, hogy a „filmváltozat” ártana az eredeti irodalmi alkotásnak, sőt a legtöbb ilyen „filmváltozat” az eredeti irodalmi alkotásnál a maga nemében művészebb hatásokat ért el. (V. ö. a Strogoff Mihály néma változatát, a Ben Hur című filmet stb.) Nyilvánvaló azonban, hogy ezek nem azok a „tipikus” és „sajátos” írói és költői alko-

tások, melyekben a nyelv kifejezési lehetőségei is, művészi gazdagsága is a maguk nagyságában bontakoznak ki. A gyakorlatban természetesen már nehezebb éles határokat vonni, mert az eredeti irodalmi alkotás sorsa és a film művészi eredményei mégis művészenek zsenialitásán múlnak. Így is változhatatlan marad azonban a két művészi terület közti különbség és nem kétséges, hogy a mozgóképek a nyelv intellektuális irányba koncentrált kifejezési erejét elérni nem tudja és így a film a költészet szellemi mélységeinek kifejezésére nem vállalkozhatik.

Éppen ezért a két művészi terület egészen külön világ. A tőke az utóbbi időben mind nagyobb kedvvel foglalkozik az irodalmi alkotások reprodukálásával, de a közönség magatartása eléggé bizonyítja, hogy a film és az irodalom különbségeivel kezd már lassanként tisztába jönni. Szívesen elolvassa azt a regényt, amelyből a filmváltozat készült, de végignézi a filmet is és fordítva. Ezzel a magatartásával, ha még nem is tudatosan, de kezdi elismerni azt a tényt, hogy két külön művészetről van szó, melyeknek mindegyike hasonló tárgykörben is mást és mást nyújt neki. Viszont éppen a film kelti fel igen sok mozilátogatóban az irodalmi érdeklődést: egy-egy sikerült átdolgozás a közönség figyelmét rátereli olyan művekre, amelyek különben sohasem kerültek volna a kezébe. Közvetve tehát a könyvkiadás is nyer ebből a kapcsolatból és a könyvkiadók valóban serényen igyekeznek kamatoztatni az ebből származó előnyöket úgy, hogy a filmmel egyidőben piacra dobják az irodalmi alkotást is, amelyből a film készül. Ezt a jelenséget számos konkrét esetben megfigyelhettük. Az aranyember, az Új földesúr, a Ben Hur stb. jelentékeny példányszámban fogyott el, sőt egyik-másikból éppen a film nyomán támadt érdeklődés folytán új kiadás is készült.

A film és a zeneművészetek kapcsolata eddigi fejtegetéseink nyomán talán már nem is igényel bővebb elemzést. A film és a zeneművészet határai az előbb tárgyalt két mű-

vészi területtel szemben, – világosabban rajzolódnak ki. Tudvalevő, hogy a zene a maga tisztán auditív eszközeivel az érzelem legtökéletesebb és leggazdagabb kifejezője. A mozgókép érzéki-vizuális természete nem is vállalkozhatik a zenei kifejezés érzelmi irányba polarizált mélységeinek kifejezésére. A mozgókép érzelmi irányban sohasem érheti el a koncentrátságnak és a mélységnek azt a fokát, mint a tiszta zene. E tekintetben pedig azóta sem változott a helyzet, amióta a film a hang technikai megoldásával speciális zenét teremthetett a maga életképei számára. A zenei motívumok alkalmazása egyik-másik művész kezében az érzelmi irányba beállított életképet elmélyítette (Szóke Vénusz, Fekete kártya, Mazurka, Befejezetlen szimfónia, Orgonavirágzás, Tarantella stb.), de a tiszta zene érzelmi polarizáltságát és sajátos érzelmi mélységeit a mozgókép ebben az esetben sem érte el.

Visszatekintve most már a film és a többi művészet viszonyára, a tiszta művészetek szemszögéből nézve a kérdést, bizonyos tekintetben igazat kell adnunk Duhamelnek, aki szerint a film minden „klasszikus” alkotása sem ér fel Bach vagy Molière egyetlen alkotásával. Duhamelnek, a tiszta művészetek szemszögéből nézve a kérdést, igaza van, csupán magában az összehasonlításban volt alapvető a tévedése. A tárgyilagos szemlélő, aki felülről nézi viszonyukat, aligha vállalkozott volna arra, hogy ezeket az alkotásokat ily mereven állítsa szembe a filmmel, hiszen e művészetek mindegyike kifejezési eszközeik különbsége folytán más-más területen mozog és más-más célok megvalósítására törekszik: egészen különböző kulturális érdekeket szolgál, – tehát értékelésük is más és más szempontoktól függ.

A film: az életes ábrázolás művészete. Igaz ugyan, hogy a film nem tudja elérni a képzőművészetek akarati koncentrátságát és plaszticitását, de: „...az élet nem szukcesszió nélkül való mű, mint a képzőművészetek kész alkotásai, hanem fáradhatatlan tevékenységgel épülőfélben lévő dóm, nem pasz-



szív festmény, amely csak utal a tevékenységre ...” (Brandenstein). Igaz az is, hogy a film nem érhet el intellektuális irányban olyan polarizáltságot, mint a költészet, de: „...az élet nem eposz és nem regény, mert azt élni és nem elbeszélni kell, bár sok epikai vonást tartalmaz” (Brandenstein). Végül elismerjük azt is, hogy a film „a tiszta zene érzelmi mélységeit kifejezni nem tudja, – ezzel szemben viszont kétségtelen, hogy az élet „... nem dal, mert nem énekeljük, hanem szójuk, hordozzuk és sokszor szenvedéssel viseljük, bár sok csodálatos ének hangzik benne” (Brandenstein). Az élet tehát nemcsak érzelmi momentumokból áll, nemcsak intellektuális tevékenységből: az ember nemcsak érez és dalol, gondolkodik és beszél. Az ember élete ezenkívül a legnagyobb mértékben cselekvés (dráma), sőt megszakítás nélküli történet. Az élet örök ritmus, amelynek sebessége a technikai életforma hatása alatt mind rohamosabban fokozódik.

Készséggel elismerjük Brandenstein felfogásának igazságát: az ember élete és életének problémái a színpadon, a drámában nyernek legtökéletesebb kifejezést is e tekintetben az ember életének legmagasabbrendű és legteljesebb képe a színpadon tárul elénk. Ámde az élet nemcsak az ember életéből áll és nem mindig az ember uralkodik az életen. Az ember nemcsak egyedül él és fejlődik, hanem az elődök évszázados kultúrája, civilizációja, a természet, az emberi társadalom, szokások stb. veszik körül. Az élet: az embernek, magával hozott adottságainak és a fentebb kifejtett egyetemesebb értelemben felfogott milliók az egymásra hatásából, folytonos kölcsönhatásaiból alakul ki. (V. ö. Dilthey.) Egyéniség és milió, ennek a két, ezer és ezer elemből álló tényezőnek akcióiból és reakcióiból alakul ki az életünk. Az élet tehát: ember és környezet, amelyek folytonos kölcsönhatásai közepett a történet szakadatlanul folyik.

Az élet valamennyi tényezőjét csak a film kifejezési eszköze, a mozgókép szemléltetheti egyszerre, egy időben és a történet folytonos ritmusában. A mozgókép sajátos össze-

tétele teszi lehetővé, hogy a film az életkép teljessége érdekében a többi művészet eredményeit is felhasználja anélkül, hogy maga a mozgókép elveszítene uralkodó jellegét s egységes hatását, sajátos egyéni színét és anélkül, hogy a többi művészet bármelyikének kifejezési területére lépne. A különféle művészetek egybekapcsolódásának és találkozásának gondolata, amely már Kant esztétikájában is jelentkezik, a mozgóképben öltött testet. Ily módon megoldotta és valóra váltotta a wagneri álmot: az Allkunst, a Gesamtkunst gondolatát. Ez a tény jelöli ki számára különálló helyét a többi művészetek sorában. Wagner, aki operáiban az „Allkunst” megvalósítására törekedett, már rég halott, amikor a mozgókép megjelenik. Nietzsche pedig, aki erősen hitte, hogy Wagnernek sikerült megvalósítani az Allkunst-ot, a film jelentkezésekor utolsó éveit éli, de a film nagy művészetfilozófiai jelentőségének kibontakozását már nem élte meg.

Ma már kétségtelen, hogy Wagner operái az Allkunst kérdését nem oldották meg, bár cselekményüket és költői formájukat nagy zsenialitással teremtette meg, operái első-sorban mégis csak zenei alkotások, egy nagy zenei zseni élményeinek zenei formák közt történt tárgyiasításai. Aki a wagneri operákat tökéletesen átélte, – talán megfigyelhette, hogy alkotásainak cselekménye és szövege már öntudatlanul is zenei formák hatása alatt keletkezett. Operáinak sajátos zenei struktúrájához igazodik minden más életjelenség. Kifejezési törekvései tehát nem az életteljesség, hanem a zenei formákon át az érzelem felé polarizálódnak. (V. ö. Brandenstein.)

Ma már világosan látjuk, hogy az „összművészet” kérdését csak a technika oldhatta meg. Az a lehetőség ugyanis, hogy az élet összes megnyilvánulásai, az életet meghatározó valamennyi tényező, a legkülönbözőbb életjelenségek együtt szerepeljenek s hogy a többi művészet eredményei egységes és szerves formában kifejezésre juthassanak, – technikai nehézségekbe ütközik. E nehézségeket tehát csak egy olyan

kifejezési eszköz hárihatta el, amely közvetlen szemléleten alapszik, ennek ellenére azonban tér- és időbeli határokat nem ismer s amely mindezen tulajdonságain kívül követni tudja az élet szakadatlan rohanását. Ennek a szerepnek betöltésére a mozgókép bizonyult alkalmasnak.

## A FILM ALKATÓEGYÉNISÉGEI ÉS A FILM MŰVÉSZE

A filmművész alkotótevékenységének analízise után most már önként felvetődik a kérdés: ki tulajdonképpen a film művésze? Pontosabban: kinek az egyéniségén és alkotótevékenységén fordul meg elsősorban a film művészi formája, a darab stílusa, az egész alkotás tartalmi és formai harmóniája, egységes, művészi hatása?

A laikus, aki csak külső szemlélője a filmalkotás bonyolult folyamatának, s a valóságban már csak a befejezett alkotással ismerkedik meg, nehezen igazodik el a film alkotóinak dzsungeljében. Neveik hosszú sorban jelennek meg a néző előtt az új film kezdőképein s a néző sok esetben nem is tudja, hogy közülük egyiknek-másiknak milyen szerepet tulajdonítson az alkotás létrehozásában, vagy hogy melyiket tekintse a film tulajdonképeni alkotójának? Ne gondoljuk azonban, hogy a műterem falain belül e tekintetben világosabb a helyzet. A kérdés megnyugtató megoldása itt sokszor személyeskedő viták hevében vész el, hiszen lélektanilag természetes, hogy a film minden egyes résztvevője oroszlánrészt követel magának az alkotótevékenységből.

Ha csak egy pillantással próbáljuk megmérni azt az utat, amelyet a film a készület első mozzanatától kezdve a befejezésig megfut, az út sokrétűsége, elágazásai s bonyolult menete meggyőznek bennünket arról, hogy a film, mint művészi alkotás, a többi művészet bármelyikénél is bonyolultabb feltételek közt jön létre. Ha pedig az alkotók számát tekintjük, a filmet

kétségkívül a legkollektivebb művészi alkotásnak kell nyilvánítanunk. A műalkotás belső törvényei, de a természetes meggondolás is megköveteli, hogy az alkotók e nagy tömegben megkeressük azt a kiemelkedő egyéniséget, aki az alkotás belső folyamatát kezében tartja s aki a film formáját, kifejezési törekvéseit, egyszóval a kép és a képrendszerek összefüggését maga előtt látja, mielőtt a film egyetlen mozzanata anyagilag objektiválódott volna. Találkozunk kell azzal az egyéniséggel, aki a filmben megnyilatkozó sokféle alkotótevékenység törekvéseit összhangba hozza az alkotás művészi céljának megvalósítása érdekében.

Emeljük csak ki a képzőművészetek sorából az építészet bármelyik alkotását, a példa szükségszerűen felidézi azt a helyes analógiát, amelyre feltétlenül utalnunk kell, ha a filmalkotás létrejöttének folyamatát s természetét megértetni akarjuk. Tudvalevő ugyanis, hogy az építőművészet alkotásait az alkotók egész sora hozza létre: az építészeti remekmű látványa mégis egyetlen tervezőművész keznyomát, stílusát, formaakarását idézi fel a szemlélőben. Ha megállunk például akár a kölni dóm, akár a dunaparti parlament épülete előtt, mindkét építészeti műremek látványa felkelti bennünk azt a meggyőződést, hogy a nagyszámú alkotóegyéniség közreműködése ellenére is, lennie kellett egy kiemelkedő művészegyéniségnek, akinek a képzeletében az egész építészeti műremek egységes formája, körvonalai, egész stílusa kialakultak, mielőtt az építmény egyetlen oszlopa, íve anyagszerűen megvalósult volna, s akinek formaakarása, alkotótevékenysége az alkotás folyamán is irányítólag érvényesült.

Ez az idegen művészi területről kölcsönzött analógia sokat érthetővé tesz a filmalkotás létrejöttének folyamatából és természetéből. A filmalkotás is sokoldalú és bonyolult részletmunka eredménye, művészi összhátása azonban feltétlenül követeli azt a megállapítást, hogy lennie kell egy középponti alkotótényezőnek, akinek formaakarása nemcsak a kész műben, hanem a mű létrejöttének folyamata közben is érvényre

jut. A filmalkotásra vonatkozólag is helyénvaló tehát az igazság, hogy bár az alkotás művészi és technikai kivitelében az egyes alkotók egyénisége fontos szerepet játszik, úgy-annyira, hogy befolyásuk talán az egységes hatás rovására zavaró lehet, az egész alkotás művészi értékét mégis egy kiemelkedő egyéniség formaakarása és alkotótevékenysége dönti el.

Ennek a kérdésnek teljes tisztázása a filmet illetőleg azért is nehéz, mert a film a maga kifejező eszközének, a mozgóképnek sajátos tulajdonsága miatt, *vizuális* természete ellenére is, kénytelen a történet egyedül jelölni tudó *nyelvi* formából kiindulni. Az építész munkája kezdettől fogva vizuálisan nyer kifejezést a különféle tervrajzokban, ellenben a film alkotója az alkotás tartalmi és formai menetét, kialakítását, elgondolását stb. előbb a nyelvi kifejezés formái között kénytelen megrögzíteni. Ebből következik, hogy a nyelvi úton megrögzített tárgy, a filmmese (szüzsé) vagy a nyelvi úton megjelölt képek és képrendszerek sora (a szcenárium) még nem dönti el a film művészi értékét és hatását. Mert amíg a mese s a nyelvi úton jelölt képek érzéki-vizuális formájukig eljutnak, lényeges változásokon mehetnek át. Ezeknek a változásoknak jelentőségét annál inkább megértjük, minél inkább tisztában vagyunk a nyelv és a mozgókép kifejezési lehetőségeinek sokszor említett antagónizmusával.

Valóban mennyi panasz hangzott el a film ellen a közönség s a kritika, de sokszor azoknak a kiváló íróknak részéről is, akiknek egy-egy regénye vagy elbeszélése lényegéből „kiforgatva” került filmre, s akik művészi egyéniségükben sértve érezték magukat, amikor a filmen alig ismertek rá saját képzeletük szülöttjére! Az írók e sérelemért, majdnem kivétel nélkül, a tőke mohóságát és kultúraellenes érdekeit okolták, holott igen sok esetben csak törvényszerű folyamatról volt szó, arról, hogy mialatt a film meséje az auditív nyelv területéről a mozgókép érzéki-vizuális területére áttolódott, tartalomban és formában mélyreható változásokon ment át.



A Nocturno és az Árnok c. filmből  
A megvilágítás a képies hatás szolgálatában  
Cinéma film, Kovács és Tsa film



**Pols Negri a Mazurka c. filmben**  
(a c. énekekkel színházi)



**Estetikus film**





Pola Negri a Mazurka c. filmben  
(A bárénekeső)

Reflektor film



Irene Dunne a Mellékutca c. filmben

Universal film



### Ruhapróba a felvétel előtt – Az arc maszkírozása

A képes hatás számára a legjobban megfelelő ruhát próbálják ki Rosalind Russeion ;  
Boris Karloff arcát a megfelelő jelenetre készítik elő  
Metro felv., Fox felv.

Maszkírozott arcok az  
Ámok c. filmben  
(Az orvos és az ámokfutó.)  
Kovács és Tsa film





Készül John Barrymore maszkja a Romeo és Júlia c. film felvételei előtt —  
Utolsó simítások a veronai városháza oszlopcsarnokának egyik oszlopán, a  
Romeo és Júlia felvételei előtt





Kerzdődik a felvétel a Fox műteremben

Bizonyos azonban, hogy – ugyancsak érthető okokból – sokszor a tőke is igen lényeges befolyást gyakorol a filmalkotás művészi kibontakozására. Ámde ennek a magyarázatát mélyebb okokban kell keresnünk.

Tőkebefektetés nélkül nincs film, amint levegő nélkül nincsen élet. A tőke tehát szinte alapfeltétele a filmalkotás létrejöttének, – de semmi esetre sem határozhatja meg a műalkotás művészi értékét. A film múltjának története bőséges példát szolgáltat arra, hogyan bukott meg egy-egy film annak ellenére, hogy minden anyagi áldozatot meghoztak a sikeréért. Hogy az emberi szellem és képzelet alkotótevékenysége a mozgókép segítségével érzéki-anyagi formában is kifejezést nyerjen, ahhoz a technikai-anyagi eszközök nagy szerepe miatt, hatalmas tőkére van szükség. Ez a szükséglet szellemi és kulturális szempontból kétségkívül tragikus vonás a film arcán. Ámde csak a tisztán elméleti síkon mozgó ember beszélhet elszigetelten álló művészi jelenségekről, hiszen ezeket a valóságban igen élénk gazdasági érdekek fűzik össze, s ezek az érdekek segítik vagy pusztítják egymást szüntelen kapcsolatukban. Ezt a mérkőzést talán a film élete mutatja a legélénkebben, noha ez az összefüggés a többi művészetre vonatkozólag is érvényes.

Előző fejezetünkben „a kész műalkotásból kiindulva, a filmművészet és a valóság viszonyát vizsgálva, elemeztük a filmművész alkotótevékenységét s annak kifejezési eszközeit, a továbbiakban most már az alkotás folyamatát követve látjuk majd, miként emelkedik ki az alkotók kollektív együtteséből az a művészi egyéniség, akit ma általában rendezőnek neveznek.

A film, mint művészi alkotás – jeleztük már – nagyszámú alkotóegység közreműködésével jön létre. Attól a pillanattól kezdve, hogy a tőke képviselője (a producer) vagy képviselői elszánták magukat arra, hogy egy „filmötletből” vagy mesevázlatból (filmszűzséből) filmet készítsenek, mert „fantáziát látnak benne”, máris több egyéniség befolyása

érvényesül az új filmben. A tőke a rendszerint nagy tömegben rendelkezésre álló szűzsék közül csak aziránt érdeklődik, amely minden tekintetben támogatja az ő üzleti érdekeit. A tőke érdekét viszont a közönség érdeklődési iránya, izlés-áramlata szabályozza. A tőke törekvései s a közönség érdeklődése között tehát igen szoros a kapcsolat. Ilyen értelemben a tőke messzemenően érvényesítheti akaratát nemcsak a mese kiválasztásában, hanem az alkotó egyéniségek kiválogatásában is. A tőke mindent elkövet, hogy elsősorban azokat a tényezőket vonja érdekkörébe, akiknek alkalmazásával üzleti szándékait tökéletesen megvalósíthatja s akiknek közismert alkotótevékenysége biztos záloga lehet a sikernek. A mai nagy amerikai és európai tőkecsoportok (Ufa, Metro, Paramount, Fox stb.) már többé-kevésbé állandó műszaki és művészi személyzettel rendelkeznek, ez az állandóság azonban nem zárja ki akár az egész „apparátus” kicserélését, ha ezt a vállalkozás érdeke megkívánja.

A filmalkotás művészi értéke végső elemzésben mégis alkotójának rátermettségétől függ. S ha a film írója vagy meséje nem dönti is el még a darab művészi sorsát, a készülő alkotás mindenesetre közelebb kerül a célhoz azzal, hogy „filmre dolgozzák át”, azaz a nyelv segítségével még vázlatosan, de folyamatosan jelölt mesekeretet, ugyancsak a nyelvi kifejezés segítségével, képekre bontják. A „szcenárium”, illetőleg a forgatókönyv kidolgozásában már lényeges szerepet játszanak a film művészi és technikai eszközei. A scenáriumban ugyanis már minden egyes montázképet jelölni kell: a miliőváltást, az átmenetek valamennyi mozzanatát, a szereplőket, a párbeszédeket, a gép beállítását stb.

A forgatókönyv elkészítése tehát aprólékos munkát és rendkívüli figyelmet követel. Nem lesz érdektelen tehát, ha ennek a munkafolyamatnak illusztrálására az egyik magyar film (Évforduló, írta: Vitéz Miklós, rendezte: Gaál Béla, művészeti vezető: Gertler Viktor, zeneszerző: Nádor Mihály, Reflektor film) forgatókönyvéből bemutatunk néhány idézetet:



„1. kép. *Klinikai kórterem.*

*Lassú aufblenden* (fényzárnítás).  
*I. P. P. (premier plan) egy pohár víz.* Fehér terítővel letakart asztalon egy pohár víz áll. Egy női kar, amely fehér ápolónői köpenybe van öltözve, benyúl a képbe. A kézben egy csepegtető üveg van, az üvegben lévő orvosságból hat cseppe csepegtet a pohárba.

*A feliratok utáni zene át-olvad a képbe és a hat csepp után megszűnik.*

*Gép hátrafarol*

ugyanakkor az ápolónő fölemeli a pohár vizet es indul a kórterem rányába. Elindul az ágyak mentén, egyik ágynál balra kimegy a

*Ezalatt halk beszélgetést hallani*

*Gép továbbfarol*

*S. P. (second plan) közeli távolságba,* ahol az egyik ágynál éppen vizitet tart Boronkay professzor, dr. Gergely Péter tanársegéd, két fiatal alorvos és egy ápolónő. Itt már értelmessé válik a dialógus és a dialógus megkezdése pillanatában

*a gép még közelebb farol,*

úgyhogy a képben csak a professzor – Péter és a beteg látható. Boronkay a beteg pulzusát fogja.

*Boronkay:* No, úgy-e már jobban érzi magát?

*Beteg (nyögve):* Nem nagyon, tanár úr ...

*Boronkay:* Nemsokára olyan egészségesek leszünk, mint a makk.

A professzor Gergelyhez fordul, Az insulin injekciókat foly-  
kicsit halkabban. folytatni kell.

*Gergely:* Igenis, tanár úr!

*Gép svenkol* (fordul)

a két fiatal alorvosra, akik egy kicsit távolabb, a szomszédos ágy lábánál állanak. I. orvos izgatottan nézi az óráját és komikus kétségbeeséssel löki meg a másikat. Ez a gesztus azt jelenti, hogy el Fognak késni valahonnan. II. orvos széttárja az orvosi köpenyét és megmutatja az alatta lévő szmokingot, azzal a büszke arckifejezéssel, hogy ő milyen elővigyázatos volt. A másik szomorúan mutatja a köpeny alatt lévő világos utcai ruhát.

4. kép. *Gergely klinikai szobája.*

7. *kis tot.* (totál).

Gergely a telefontól. Leteszi a kagylót.

Az ajtón kopogtatás:  
az ajtó felé kiált:  
*A felvevőgép átsiklik az ajtóra.*  
Boronkay áll a küszöbön. Mosolyog.

*Gergely:* Rohanok, drágám!

*Gergely:* Bocsánat, tanár úr, azonnal jövök.

*Boronkay:* Dehogy jössz. Majd holnap folytatjuk. Biztosan jól megszidott Mária, hogy még mindig nem vagy otthon.

*Gergely:* Egy kicsit.

*Boronkay:* Miattam kaptál ki, hazaviszlek a kosimon.

*Átkopírozódás.*

11. kép. *Hall Péterek lakásán.*

14. *Totál a szobáról.*

Mária leteszi a kagylót. Gyorsan az asztalhoz siet, elveszi onnan a virágcsokrot és a szoba baloldalán a sarokban álló komódra teszi. E pillanatban az előszoba irányából

*csengő szól.*

Mária boldogan megfordul, mint a szélvész szalad át a szobán a jobboldalon lévő előszobaajtó felé,

*ezt az utat a gép gyors svenkkel (fordulással) követi.*

Mária kinyitja az ajtót, kirohan.”

De amint például egy képzőművészeti alkotás (relief, festmény) pontos leírása, művészi és technikai kiviteli módjának részletes ismertetése nem jelenti még magát az alkotást, sőt annak jellegét sem határozhatja meg, éppúgy a film művészi értéke is csak akkor jut kifejezésre, amikor a nyelvi úton vázolt tartalom és forma érzéki-vizuális alakot nyer.

A filmalkotás sorsa tehát igazán akkor dől el, amikor a nyelvi formában jelölt vázlat és annak nyelvi úton képszerű feldolgozása (szcenárium) eljut az érzéki-anyagi megvalósuláshoz. A műterem küszöbe előtt azonban az alkotóegyeniségek egész sora kapcsolódik bele az alkotás további folyamatába.

A filmnek elsősorban miliőre, mégpedig nagyszabású miliőre van szüksége. A miliő azonban nemcsak természeti környezetet jelent, hanem jelenti az emberi kultúra és civilizáció számos anyagi megvalósulását is. Nemcsak építészeti alkotások jöhetnek tekintetbe, hanem a vizuális emlékek egyéb tömegei is: lakberendezési tárgyak, képek, diszítések stb. Mindezek kivétel nélkül fontosak lehetnek, mert közvetve hozzájárulnak a kép lelki és szellemi hatásának teljességéhez.

Ezen a ponton kapcsolódnak tehát a film életébe és alkotás-folyamatába a képzőművészetek képviselői s a „diszlet-tervezők”.

De a filmen az is fontos szerepet játszik, hogy az ember, a maga külső megjelenésében, pusztán vizuális hatásában, milyen benyomást gyakorol a szemlélőre. Éppen ezért a színész kiválasztásának kérdésén kívül (amelyről később részletesebben szólunk) elmélyedő figyelmet érdemel a ruhák, a kosztümök kiválogatása, a velük összefüggő szokások ismerete stb. Szerepük, kiválogatásuk, beillesztésük a tágabb miliőbe egyik igen fontos tényezője a készülő képnek. A film „ruhatervezői” az alkotás harmonikus összehatása érdekében tehát ugyancsak komoly alkotómunkát végeznek.

Ezek a tényezők azonban egymagukban nem mindig a magasabbrendű művészi kifejezés támaszai. Harmadrendű alkotás esetében éppen úgy szolgálhatják a formalizmust, a pusztán káprázatos, érzéki hatást, mint az elsőrendű filmalkotás esetében a kifejezés vonzó teljességét. Fokozhatják, aláhúzhatják a képek kifejezési szándékát. Közvetve tehát, mint a többi vizuális tényező, egy magasabbrendű kifejezés szolgálatába állíthatók. A színpadon ezek az elemek, a színpad lényegénél fogva, kifejezési céljainak és eszközeinek természetete miatt, legfeljebb csak másodrendű tényezők lehetnek, ellenben a filmen – az első sorban foglalnak helyet.

Hasonló fontos szerep jut a film kialakításában a különféle művészi és szakmai tanácsadók közül azoknak is, akik a film egyik-másik részletkérdésének megoldásában munkálkodnak közre. A film cselekménye nagyon gyakran olyan környezetbe vezet (gyár, katonai élet, iskola), ahol a szakember tanácsa nélkülözhetetlen. Elmúlt korok életének rajzában, szemléltetésében a történelmi miliő, ebben a környezet s az ember viszonya, a szokások, a hétköznapi élet sok-sok mozzanata stb., – mind szakembert kíván. A film ugyanis az életet a maga sokoldalú teljességében bontakoztatja ki, s így benne minden életjelenség együtt lüktet és egyszerre szerepel.

S minthogy mindez a filmen érzéki-vizuális formában jelenik meg: a maga teljes képével, körvonalával együtt stb. – ezért a filmszerű életkép tüzesebb kidolgozást kíván. Az életkép hibái, ellentmondásai, félreértései a filmen sokszor kirívóbban jelentkeznek, mint a regényben vagy a színpadon. A különféle tanácsadók alkotómunkájának fontosságát tehát olyan törvényszerűségek hangsúlyozzák, amelyeket a film nem mellőzhet, ha képeit a művészi hatás és az illúziókeltés érdekében kifejezővé akarja tenni.

Az előkészület munkája ezzel nagyjában véget is ér: a filmszcenáriomot, s mindazt, ami az előkészítésre vonatkozik, kidolgozták. A miliót kiválasztották és felépítették, minden aprólékos építészeti, képzőművészeti stb. kérdést megoldottak és mint szerves járulékot, beállították a készülő film környezetébe. Az író, a tanácsadók, a diszlettervezők, a ruha- és kosztümtervezők stb. elvégezték munkájukat, a felvétel vezetésére kiszemelt technikusok már mindent előkészítettek. Sőt a kiválasztott színészek is felkészültek, megkezdődhetik tehát a műteremben (ha belső felvételtől van szó) vagy a gondosan kiszemelt természeti környezetben (külső felvételek esetén) az egyes képek „rögzítése”.

Az előbbiekhez azonban most újabb alkotóegyeniségek csatlakoznak. Mielőtt a színész elfoglalta volna kijelölt helyét a megfelelően kiépített milióban, külső megjelenése, képessége, amelynek hatását voltaképpen már személye kiválasztásakor is gondosan mérlegelték, most újabb, stilizáló művelet alá kerül: *maszkirozzák*. A maszkirozás, amelyet ugyancsak szakember végez, elsősorban a színész arcát alakítja át. Ez az eljárás pusztán technikai szempontból is fontos, de még fontosabb művészi szempontból, mert a festés az arcot éppen arra a képies hatásra készíti elő, amelyet a képen keltenie kell.

Mikor a színész a megfelelő kosztümben, a tartalmi és formai követelményekhez hiven, stilizált maszkban már a fel-

vevőgép előtt áll, és a sorrakerülő montázsképet „forgatni” kezdik, „akkor jelentkezik a világítástechnika, hogy segítségével újabb stilizálásnak vessék alá a miliót és annak szereplőit. S a kép művészi hatása, a kifejezés tökéletessége nem utolsó sorban függ attól, hogy a világítástechnika a környezetet vagy a színész alakját milyen megvilágításba helyezi.

Végül aztán kész a jelenet: a milió s abban a szereplők, a szcenárium utasításához hiven, elhelyezkedtek s a világítástechnika bonyolult apparátusa is munkához kezdett. A fériy-képmester (operatőr) megfelelően beállította a felvevőgépet, s technikailag is tökéletesnek ítélte a körülményeket (beállítás, világítás). Erre a hangmérnök is elfoglalja helyét a hangfülkében s ha néhány próba után a felvételre előkészített jelenetet a hangok és zörejek szempontjából is kifogástalannak találja, – megkezdődhetik a felvétel munkája.

Ekkor a rendező, rendszerint több általános próba után, jelt ad a felvétel megkezdésére. A filmalkotás folyamata során eddig egyszer sem említettük még a rendező személyét. Tudatosan és szándékosan hagytuk a végére, hogy a film alkotói közül annál inkább kiemeljük az ő egyéniségének, alkotómunkájának rendkívüli jelentőségét. A film több évtizedes fejlődéstörténetének változatai során megfigyelhettük már, miként került lassan előtérbe a rendező személye. A gyártás mai adminisztrációja és technikája, amelynek szűrőin minden egyes filmnek át kell esnie, világosan mutatja a rendező művész kivételes szerepét. A mesének a filmre való átdolgozásakor, a forgatókönyv elkészítése közben, a színészek kiválasztásában, a milió megállapításában, a maszkirozásban, a beállításban, sőt az utólagos munkákban: vágás közben, a laboratórium különleges eljárásaiban (átúsztatás) stb., egyszóval az alkotó folyamat minden egyes fontosabb mozzanatánál ott kell lennie a rendezőnek és kifejezésre kell juttatnia egyéniségét, művészi elgondolásait. E nélkül az alkotás művészi egysége, a kifejezés tökéletessége, a tartalom és a forma művészi összhangja el sem képzelhető.

Ezt a művészi szempontból eszményi állapotot természetesen csak erős és kivételes tehetséggel megáldott rendező-egéniségek teremthetik meg.

A rendezés s a film művészi értéke szempontjából a legeszményibb állapot mégis az volna, ha a film rendezője, írója és átdolgozója minden esetben egy személyben egyesülne. Ámde az ilyen szerencsés találkozás igen ritka. (Chaplin.)

A film művészi eredményeinek szempontjából azonban ebben az esetben is nagyon lényeges kérdés marad, hogy a három tulajdonságot egyesítő alkotóegéniségben melyik alaperő van túlsúlyban? Chaplin és a francia Sacha Guitry filmjei jellemző példák erre. Sacha Guitry filmjein (Egy szélhámós naplója, Szerelem gyöngyei) az író a rendezővel szemben erősebb egyéniségnek bizonyul. Alkotótevékenysége közben a nyelvi kifejezés lélektani és logikai törvényei szerint gondolkodik s csak közvetve: a nyelv formáin át jut el a film érzéki-vizuális képrendszeréhez. A nyelvi kifejezés formái között megfogalmazott mesét csak utóbb emeli át a mozgókép kifejezési területére. Innen van az, hogy filmjein nem tud szabadulni a konferansztól s a film képei a szemlélőre csupán a szöveg illusztrációjaként hatnak. Ezzel szemben Chaplin mozgóképekben való gondolkozása és kifejezési készsége alkotóképzeletének természetes sajátja, szinte lényege. Ez magyarázza meg filmjein az érzéki-vizuális kifejezés tökéletességét és tisztaságát.

A rendező egyénisége elsősorban a kész műalkotás kifejezési művészetére nyomja rá bélyegét. De egészen logikus lélektani törvényszerűség az is, hogy az istenáldotta rendező-egéniség csak olyan tárgykörhöz nyúl, amely a maga művészi és emberi egyéniségének megfelel. A kontárt és a mesterembert ezen a területen sem feszélyezik a belső törvények s a külső korlátok. Neki teljesen mindegy a tárgykör: pusztán az eléje szabott tartalom és mese technikai kivitelezésével, irányításával törődik, csupán a mesének mozgóképekben való szemléltetésére vállalkozik (egyébre nincs is

vágya, sem belső igénye) – s azt hiszi, hogy a film külső törvényeinek ismerete épp úgy elegendő a műalkotás létrehozásához, mint a kontár költőnek az a hite, hogy a verstan szabályainak ismerete már költővé avathatja a műkedvelőt. A kontár rendező számára sem probléma a tartalom egyéni jellegzetessége – s így a film formáján is hiába keressük alkotómunkájának egyéni nyomait; sajnos, a filmalkotások legnagyobb része ilyen kezekből kerül ki.

Az istenáldotta rendezőegyéniség kezényoma tehát a darab formaművészetén, tárgy kiválasztásán egyaránt felismerhető. Az átlagon felüli filmek kétségtelen bizonyítékai annak, hogy a film tulajdonképeni művésze a rendező, helyesebben: az a művészi egyéniség, aki a film formáját megteremti, egyszóval, aki a film képeinek és képrendszereinek érzéki-vizuális kifejezését létrehozza. Ez utóbbinak hangsúlyozására azért van szükség, mert a gyakorlat nem egyszer különleges helyzetet teremt. Előfordulhat ugyanis, hogy a rendező mellett szereplő művészek, például a művészi tanácsadó vagy vezető erősebb egyéniség, mint a rendező. Ebben az esetben természetesen az erősebb egyéniség formaakarása, elgondolása, általában kifejezési törekvései érvényesülnek.

A film tulajdonképen érzéki-vizuális képek nagy tömegéből épül fel. Ezek a képek, mint többiben láttuk, nem csupán a cselekmény puszta menete szerint kapcsolódnak egymáshoz, hanem bizonyos kifejezési rendszert, kompozíciót alkotnak. Ez utóbbi a film formalégkörét, egész stílusát lényegesen befolyásolja. Az egyes képek belső elrendezése, a képek kapcsolása, egymáshoz való viszonya, rendszerezése a kifejezési lehetőségek végtelen számát bocsátja a rendező szuverén hatalma alá. A rendező ezek segítségével, a maga egyéni képzeletének törvényei alapján alkotja meg a film sajátos kompozícióját és stílusát.

A mozgókép érzéki-vizuális eszközei, amelyek egyetemes emberi sajátságokon nyugszanak, természetesen nem engednek meg olyan messzemenően egyéni megnyilatkozásokat a



rendezőnek, mint az auditív nyelv az írónak. Aki azonban mélyen a film világában él s magába szívta annak sajátos életfeltételeit, annak talán nem nehéz felismernie a filmen egy-egy kiemelkedő művészi egyéniség képzeletének teremtő munkáját.

Ámde nemcsak egyéniségek szerint alakultak ki egészen sajátos stilusok, kompozíciók, hanem a faji és népi adottságok is érvényesítették befolyásukat a film formaművészetének kialakulásában.

Kezdjük ezen a kollektív területen is inkább az egyéni különbségek ismertetésével. A rendező művészi egyéniségének elsőbbségét, valamennyi alkotótényező befolyásán uralkodó munkáját talán akkor értjük meg közelebbről, ha néhány nagy rendező nevét említjük. Vegyük elsőnek a mi közönségünk előtt is leginkább ismert Bolváryt. Rendezői egyénisége művészi szempontból ugyan korántsem sorozható a legelső vonalban állók közé, de alkotásai a maguk nemében mégis felülmúlják az átlagot, s így munkásságának példája nem lesz haszon nélkül való a felvetett kérdés szempontjából. Első nagysikerű filmjei óta (Szívek szimfóniája, Vége a dalnak stb.) egészen a legújabbakig (Tavaszi parádé, Szeretlek stb.) számtalanszor változtak munkatársai, egészen más technikai és művészeti személyzettel, tőkecsoporttal dolgozik ma, mint pályája kezdetén, – ennek ellenére minden filmjén felismerhető a Bolváry-bélyeg. Egyéniségének és művészi törekvéseinek sajátos érdeklődési köre, képeinek és képrendszereinek stílusa letörölhetetlenül jelentkezik minden alkotásán.

Ugyanezt a jelenséget állapíthatjuk meg minden nagyobb rendezői egyéniség alkotótevékenységéről. Sőt minél jelentékenyebb a rendező, annál határozottabban bizonyítja a műve, hogy az alkotás sorsa a rendező alkotótevékenységétől függ. Az „Elsodort város” („Stadt Anatol”) című film jellemző példa erre. A filmet a berlini Ufa érdekeltsége, készítette saját műtermében, saját technikai és művészi gárdája közreműködésével. A film főszereplői is az Ufa sztárjai közül

kerültek ki (G. Fröhlich, Brigitte Horney stb.), – rendezője azonban az orosz V. Turjanszki volt. A film egész felépítése, tartalmi problémái, képeinek és képrendszereinek stílusa és beállítása Turjanszky egyéniségét tükrözi. Megfigyelhettük, hogy az orosz rendező képzelete és művészi elgondolása egyik-másik operettszínészből is milyen markáns naturalista jelenséget formált, hogy átalakította a maga képére a film technikai eszközei segítségével játékukat, milyen egyéni módon élezte ki drámai erővel a cselekmény belső fordulatait.

De ugyanazon a stílus területen belül is (mint például az orosz) az egyéni alkotóképességnek és kifejezési módnak olyan elhatároló jegyeivel találkozhatunk, amelyek kétségtelenül rámutatnak egy Pudovkin-, egy Eisenstein-, vagy egy Turjanszky-, egy Granovszky-alkotás eltérő tulajdonságaira mind a felfogás, mind a kifejezés tekintetében. Tipikus tárgyi érdeklődés, egyéni formaművészet avatja egyedülállónak Cecilé B. de Mille minden alkotását, nem is szólva Chaplinról vagy éppen Reinhardtról. Az ő stílusuk és művészi egyéniségük le-törőlhetsen nyomot hagy alkotásaikon még akkor is, ha műveiket esetleg más-más tőkeérdekeltség, más és más művészgárda közreműködésével hozták létre.

Megállapítható azonban az is, hogy az egészen kivételes rendezői egyéniségek ugyanazoknak a színészeknek közreműködésével, ugyanazon technikai lehetőségek birtokában, ugyanarról a tárgyról egészen más felfogásban megalkotott műveket hoznak létre (pl. a régi és az új Hindu siremlék). Egészen bizonyos, hogy egyazon mese ellenére is másként alakulnának ki a kész film mozgóképein a darab tartalmi problémái és egészen más lenne a film művészi formája: képeinek és képrendszereinek a stílusa. E szerint tehát, ha például a „VIII. Henrik magánélete” című Korda-film meséje Pudovkin vagy Czinner kezébe kerül, ugyanazon művészi és műszaki gárda közreműködése esetében is, más művészi produkció jött volna létre, egészen más művészi eredményekkel. Milyen más, lényegében is eltérő művészi eredményekkel

találkozhattunk volna például a „Mellékutca” esetében, ha meséjét egy tipikus francia rendezőművész dolgozta volna fel!

De nemcsak egyéniségek szerint figyelhetünk meg ilyen eltéréseket, hanem fajok, népek és különféle kultúrterületek rendezőinek alkotótevékenysége is hasonló megállapításokhoz vezetheti el a szemlélőt. Ezek a különbségek nem csupán a tartalomban és a tárgyválasztásban jelentkeznek, hanem a formatörekvésekben is szóhoz jutnak. Ebből a szempontból elegendő, ha az amerikai, az orosz, a francia és a német film-törekvések összehasonlításával rámutatunk a leginkább szembe-tűnő eltérésekre.

Állítsuk először szembe az amerikai és az európai törekvéseket. Igaza van Fay-nak abban, hogy a film mozgóképeinek zavartalan vizualitását: „a képiesség pompáját és a vizuális-érzéki benyomások pazar változatosságát, a rajznak, a vonalaknak, a színeknek buja tobzódását, végül a milió rendkívüli jelentőségét s benne az életritmus gáttalan rohanását az amerikai filmkultúra teremtette meg és őrizte meg legtisztábban napjainkig. Az amerikai filmnek ezek a tartalmi és formai sajátosságai mélyen benne gyökereznek az amerikai kultúra és civilizáció talajában s az ott kialakult embertípus lelkiségében. Ezzel szemben az európai életforma és az európai embertípus a maga többrétűségében, vállain a görög-római s a középkori kultúra determináló hagyományaival, többé-kevésbé véglegesen kialakult képet mutat. Az amerikai lelkület nem kötötték az európai életformára oly jellemző intellektuális-morális adottságok. Az amerikai ember a felszabadult ösztönök erejével kapcsolódott az újvilág vizuális benyomásaihoz és természeti erőihez, amelyek Walt Whitman kozmikus líráját éppúgy áthatják, mint Jack London regényes prózáját. Az európai szellem – távolabb a természet primitív közelségétől – lassan absztrakt területre csapott át s életformájának legkifejezőbb eszközévé a nyelvet tette meg, ellenben az amerikai lélek – a technikai civilizáció minden látszata ellenére is – sokat megőrzött pionír őseinek érzéki-vizuális és

plasztikus látásmódjából, ősi természetrajongásából és naiv realizmusából.

Az európai kultúra mai alapformái már befejezett egészet alkottak abban az évszázadban, amikor az első vállalkozókedvű kivándorlókkal megindultak a vitorlások a végtelen Óceánon át, az újvilág partjai felé. Az európai kivándorló Amerikában még ősi életformák között élő népekkel találkozott s közöttük még sokáig virágzó, pompás és gazdag vizuális kultúra nyomaira bukkant. Az amerikai indiántörzsek birodalmának népi élete, szokásaik és nyelvük, az egész amerikai kultúrának vizuális formája tehát sarkalatos ellentéte volt ekkor az európainak. Az amerikai őslakók anyagi kultúrája csodálatos plasztikai érzékről, a színpompának és az érzéki-vizuális elemeknek hihetetlen kedveléséről tett tanúságot. Képeletük rajongott minden vizuális megnyilatkozásért: vallásos életük rítusai, táncaik, színes öltözeteik, a jelbeszéd, a tetoválás színgazdagsága, azután az érzéki-vizuális képzelet uralmáról tanúskodó maszkok, szertartások, ünnepek stb. ősi vizuális formái, az európai ember számára csupa szenzációt, izgalmas meglepetést jelentettek s magukkal ragadták szunnyadó képeletét. De láttuk, hogy a vizuális kultúrának gondolkodás- és kifejezőmódja nemcsak a vizuális alkotásokon keresztül nyilatkozott meg közvetlenül, hanem évszázadokon keresztül megmaradt és kiütközött a nyelv formái közül is. A „festőiség”, a „képiesség” és a „szemléletesség” – csupa érzéki vizuális elem, nyelvük legfontosabb alkotóelemének bizonyult, tehát lényegében ugyanaz maradt, amitől az európai nyelvek az évszázadok során lassan eltávolodtak polárisán ellentétes tájak felé.

Az új amerikai életforma és embertípus kialakulásában nagy szerepe volt annak is, hogy az új világ népességének második eleme: a bevándorlók, akik utóbb számbelileg is az őslakók fölé kerekedtek és magukhoz ragadták az uralmat, megszabva a civilizáció ütemét – kultúrájukkal nagymértékben az ősi hagyományok befolyása alá kerültek. Ez az átha-

sonlás azért is gyors és könnyű volt, mert az európai kivándorlók zöme – érthetően – nem a legmagasabb európai intellektuális-morális típust képviselő rétegekből került ki. Ellenkezőleg. A kivándorló tehát életszemléletében és gondolkodásában közelebb állott az alacsonyabb társadalmakat jellemző ősi adottságokhoz. Nem csoda, hogy az új környezetben, az autochton kultúra befolyása alatt, de ugyanekkor lényegesen kezdetlegesebb életkörülmények között, a miliővel való szoros kapcsolatban s a vele való szüntelen küzdelemben, – lassan elhomályosultak az új honfoglalókban a nyelvi kultúra hagyományai és lefoszlottak lelkükről az intellektuális-morális kultúra kötelékei is.

A létért való küzdelem elemi változatai, a gáttalan tette-készség állapota így hozta felszínre a mai amerikai életszemlélet uralkodó kifejezési formáit. A bevándorlók idők folyamán teljes mértékben átmentették s aztán gyors ütemben fejlesztették a készen hozott civilizációt a nélkül, hogy a kultúrát mélyebb gyökereivel együtt átplántálhatták volna, mert a kultúrának ezeket a gyökereit már nem lehetett kiszakítani az európai talajból és az évszázados hagyományok szövevényéből. Ilyen előzmények után egy életritmusában és civilizációjában nagyméretű életforma alakult ki, amely azonban belsejében máig naiv kultúrájú maradt. A nagystílű technikai civilizáció és a nagyméretű, gyorsütemű külső forma mellett gyakran úgy jelent meg az amerikai ember Európa előtt, mint valami új gazdag. Az amerikai életformának ez a külső-belső megjelenése s az amerikai embertípus lelkisége magyarázza meg az amerikai film jellegzetes tartalmi problémáit és formáját.

Ha ebből a szempontból vizsgáljuk most már az amerikai filmet és keressük annak típusalkotó tényezőit, akkor lehetetlen észre nem vennünk az amerikai élet e nagy tükörképében, hogy témakör, felfogás és művészi kifejezés tekintetében mennyire uralkodó a filmekben mindaz, ami az amerikai lelket érdekli, sőt az is, hogy az amerikai film mennyire önkifejezési

eszköze lett mindannak, amit az amerikai életforma gyűjtőfogalmán általában értünk.

Így: az amerikai film témaköre kezdeti jelentkezésétől a mai napig a legnagyobb érdeklődéssel az amerikai életnek főképpen azokat a mozzanatait öleli föl, amelyekkel a primitív amerikai kedély a maga rejtett hőskultuszát szolgálja. Gondoljunk ezúttal az Amerikában még ma is népszerű és tömegével gyártott, de nálunk már kissé túlhaladott cowboy-filmekre, vadnyugati történetekre vagy az első bevándorlók, az ú. n. frontierek hősi küzdelmeit feldolgozó filmekre (Covered wagon, Honfoglalók). Ezekben a filmekben a primitív, az erős, a veszélytől vissza nem riadó ember áll szemben a roppant természeti milióval, annak rejtett erőivel és hatalmával (Préribetyárok, Holdfény lovasa, Halálvölgy banditái, Texasi leányrabló, Harcos indiánok, Villámlovas, Rex, a vadlovak királya stb.). Ennek a szinte mitologikus fordulatokban gazdag küzdelemnek az a vége, hogy a büntető igazság és az erény jegyében megjelenő cowboy vagy sheriff, legyőzi ellenfeleit, rendszerint hű és értelmes kutyája vagy lova segítségével (Rintintin, Rex stb.). Hősi magatartásával a legnehezebb helyzetből is kimenekül, megszabadítja imádjottját is, aki nem gróf- vagy királykisasszony, mint az arisztokratikus hagyományokkal átitatott európai mese nőalakja, hanem az amerikai gondolkodásnak megfelelően demokratikus fenomén: legtöbbször valami gazdag farmernek a lánya, vagy szegény nőrokona.

Az embernek és a miliónek e közvetlen kapcsolatában résztvesz az ősi természeti környezet minden jelensége: a növény- és állatvilág, s benne az embernek a természettel való primitív összefüggése nyilvánul meg. Az ősi állapotba, az amerikai módra értelmezett „aranykorba” való visszavágódás nyilvánul meg például a Tarzan-filmekben. (Tarzan, Tarzan és pajtása, Tarzan fogsága, Tarzan bosszúja stb.)

Az embernek és a miliónek ez a közvetlen egymásra hatása és primitív küzdelme, benne a történésnek, az élet szakadatlan ritmusának gáttalan érzékeltetése tehát az amerikai



**Camille a végzet asszonya c. filmből**  
(Greta Garbo és Robert Taylor)



**Metro film**



Készül a Tarantella c. film egyik jelenete  
Az Elfelejtett ember egyik jelenete felvétele közben  
Jeanette MacDonald és Allan Jones ; Jean Hersholt)  
ol látható, hogy a milióból csak a szükséges részletek készülnek el.

Vlelo felv., Fox telv.





Robert L Leonard beállítja az Orgonavirágzás c. film egyik jelenetét.  
A San-Francisco c. film egyik jelenete a felvételhez szükséges technikai  
eszközökkel

(Jeanette MacDonald és Eddy Nelson ; Jeanette MacDonald)



**Amerikai revüfilmekből**  
(Ziegfield a nők királya és Táncra születtem)

Metro film



Amerikai revüfilmekből  
(Ziegfeld a nők királya és Táncrea születtem)

Metra film



A Rose Marie c. filmből – Közvetlen a felvétel előtt



A Balaklava c. filmből

Warner Bros. film



Jelenet es miliórészlet a San-Francisco c. filmből

filmek jelentékeny részének tárgyköre és formatórekvése marad. Ezt a felfogást tükrözik az amerikai történelmi filmek is, amelyek az amerikai nacionalizmus föléledésével párhuzamosan, különösen újabban, mind fokozottabb érdeklődéssel fordulnak az amerikai múlt s benne a regényes polgárháborúk kora felé. (Garcia futárja, Viva Villa, Robin Hood Eldorádóban stb.) s az ipari föllendülésnek amerikai méretű és csupa dinamikával áthatott korszakai felé. (San Francisco).

Az érzéki vizuális elem gazdagsága, az amerikai életre jellemző ritmus feszítőereje és a környezet nagy szerepe azokban az újvilági alkotásokban is megmutatkozik, amelyek tárgyválasztás szempontjából nem amerikaiak (Lázadók kapitánya, Lázadók, Halálfejes lobogó stb.) vagy amelyek szorosan az európai történet különféle korszakaiból valók vagy európai irodalmi alkotások átdolgozásai. (Ben Hur, Ave Caesar, Keresztes hadjárat, Stuart Mária, Romeo és Julia, Balaklava stb.)

Modern környezetben ugyan, de ugyancsak az ősi érzéki-vizuális hagyományok hatását, az életritmus dinamikáját s a milió rendkívüli szerepét mutatják az amerikai revüfilmek és filmoperettek is. (Broadway Melody, Táncra születtem, Ziegfeld, a nők királya, Rose Marie, Rivaldafény, Orgonavirágzás, Tarantella stb.) Kétségtelen, hogy ezek az érzéki-vizuális elemek a másodrendű alkotásokban legtöbbször naiv formákban élnek ki magukat, pusztán külsőségekben tobzódnak és európai szemmel ítélve felületes formalizmusban vesznek el. Különösen vonatkozik ez a filmoperettekre és a történelmi tárgyakat feldolgozó, másodrendű alkotásokra, amelyeknek naiv formalizmusa és belső problémánélkülisége, sőt gyakori anakronizmusai bántják az európai szemlélőt, aki a maga sajátos művelődési hagyományaival, kontemplatív hajlandóságával könnyebben észreveszi ezeket a botlásokat, mint az amerikai, akit a történés ritmusa és dinamikája megállás nélkül sodor magával. Az intellektuális-morális problémák hiánya az amerikai filmen – szemben az európaival – természetes következménye az amerikai élet és film belső ritmusának is, amelynek

története nem tud hosszasan időzni a kontemplatív problémák előtt. Az amerikai filmnek ez a sajátossága éppen a legnagyobb és legtökéletesebb alkotásaiban domborodik ki jellemzően. Az „Orgonavirágzás” énekesnőjének tragédiája, szerelmesének halála csak egy pillanat, amelyben az élet, a halál és a szenvedés kérdései fölvetődnek, illetőleg fölvetődhetnek, az események azonban tovarobognak s a megöregedett nő emlékképei fölött már megjelenik a fiatalabb nemzedék, amely új vitalitással viszi tovább a cselekményt a maga változatos útján. Egyik nemzedék a másik nyomába lép (Cavalcade), az élet megállás nélkül rohan előre s ez egyéni élet szenvedéseinek nincs egyéb szerepe ebben a rohanásban, mint a végtelen időhöz mérten annak a néhány röpké pillanatnak, amelyben az egyéni tragédia lejátszódott. Ez az élmény – kivétel nélkül – minden jellegzetes amerikai film nyomán felébred bennünk. Idővel a fejlődés az amerikai film számára is megtisztult formaművészetet alakított ki, anélkül azonban, hogy abban a történet dinamikája, és a kifejezés vizualitása elvesztette volna uralkodó jellegét. (Mellékutca, Cavalcade, Lázadók, San Francisco, Orgonavirágzás stb. L. az amerikai filmek képeit.) Az amerikai filmek tartalmi és formai megnyilatkozásaival szemben az európai törekvéseket már nem ilyen közvetlen és öntudatlan tényezők irányították. Az ősi adottságok és hagyományok, amelyek az amerikai törekvések alapjait lerakták, Európában régen elhomályosultak s az elsorvadt ősi, vizuális kultúra helyét betöltő nyelvi kultúra hatása kisugárzott a filmre is. Így az érzéki-vizuális hagyományok nélkül meginduló európai film kénytelen volt elfogadni a nyelvi kultúra évszázados eredményeit. Ez magyarázza meg az európai filmeknek már kezdettől megnyilvánuló érdeklődését az irodalmi és a színpadi tárgykörök iránt, amelyek az európai film szempontjából egyelőre kimeríthetetleneknek bizonyulnak. Ezek a hatások, amelyekre tárgyalásunk folyamán gyakran rámutattunk, már a néma film életének középső szakaszán szembetűnő módon jelentkeztek. Valójában azonban akkor



jutottak túlsúlyra, amikor a nyelv a hangosfilm megjelenésével szinte korlátlan megnyilatkozási lehetőségekhez jutott a filmen is. Az amerikai film a maga gazdag vizuális hagyományainak birtokában könnyen átvergődött a hang megjelenése folytán bekövetkezett válságon, de az európai film egyideig hasztalan kereste a kibontakozás útját.

Az európai film az amerikaival ellentétben az ember és a milió viszonyát tekintve, inkább az embert emelte ki (szinpadai hatás!), a vizuális benyomásokkal szemben pedig a nyelvnek adott elsőséget (irodalmi befolyás!). Így vált e korszak európai filmje a színész és a nyelv elsőrendű kifejezési eszközévé. A film tartalmi részében az amerikai filmre jellemző milióábrázolás s a történés szakadatlan ritmusa helyett az elmélyülő szemlélődés: az intellektuális és morális gondok érvényesültek. Végső elemzésben tehát az európai filmet minden vonatkozásban az európai kultúra évszázados hagyományai borították el a nélkül, hogy sajátos intellektuális-morális kérdései számára filmszerű formát talált volna.

Ebben határozható meg az európai film helyzete a hang megjelenésének idejében, amikor még a némafilm utolsó éveiben gyors egymásutánban bukkantak föl filmjeikkel a fiatal orosz rendezők. Az európai problémák s a vizuális kifejezés szintézisét ezek az orosz rendezők valószínűsítették meg Európa különböző filmgyáraiban. Ehhez elsősorban az orosz életforma belső törvényei segítették őket. Az orosz kultúra hagyományai és az orosz lélek passzivitása befelé fordították az életszemléletet és kontemplatív szemlélődésre nevelték az orosz embert. Így a földrajzi és a művelődésbeli távlatok ellenére, amelyek a nyugati kultúrától elválasztották őket, lényegében ugyanazok az intellektuális-morális problémák foglalkoztatták az oroszokat is, mint bennünket, európaiakat. Az orosz rendezők tehát az amerikaival szögesen ellentétes életforma kulturális talajából indultak el. Csakhogy ehhez a sajátos orosz szellemiséghez az orosz nép nagy tömegeire jellemző, ősi vizuális hagyományok

is járultak. Ezt az orosz vizuális kultúrát az orosz népszokások, az orthodox keleti egyház szin pompás liturgiája és ritusa eléggé bizonyítja. Ezekkel „a kultúrtörténeti tényekkel magyarázhatjuk, hogy az orosz film szöges ellentétéként az európainak, tág teret nyitott a vizualitás számára, de tartalmi elemeit szemben az amerikaival, ugyanabból az intellektuális-morális problémakörből merítette, mint nyugati szomszédai.

Az orosz törekvések tehát elsősorban az európai film két meghatározó tényezőjét szorították háttérbe: a *színészt* és a *beszédet*. A színész helyett a rendező vette át a művészi vezetést, a beszéd helyére pedig a kép tiszta vizualitása lépett. A színész játéka a rendező kezében „nyersanyag” lett, amelyet szabadon stilizált és alakított a mozgókép technikai lehetőségeinek felhasználásával. A beszéd alig jutott szerephez, s a kép vizuális törekvései mellett úgy háttérbe szorult, hogy csak mint életjelenség juthatott megnyilvánuláshoz. A kifejezést tehát minden vonatkozásban a mozgókép vette át.

De a nyelvi kultúra problémái, az intellektuális-morális kérdések s velük kapcsolatban az ember belső életének érzéki vizuális szemléltetése súlyos nehézségek elé állították az orosz rendezőket is. Ezek a gondok vezették őket azután a kérdés tudatos analizéséhez, amelynek eredményeként kialakult az orosz stílus, mint tudatos szintézise az amerikai s az európai stílusnak. Irodalmi téren tudatosított elveik gyakorlati megvalósulásának mesterkélt formái (v. ö. „A fogalmak kinematográfia”) bizonyítják, hogy az említett európai problémáknak vizuális kifejezését többnyire intellektuális úton érték el. Analitikus módszerük, tudatos kifejezési törekvéseik folyamán ismerték föl az oroszok a mozgókép kifejezési rendszerének a nyelvvel való hasonlatosságát. Így került az orosz stílustörekvések központjába a képrendszerezés kérdése: „A filmművészet alapja a montázs” – írja Pudovkin egyik könyvének bevezetésében (Filmregie und Filmmanuskript). Ugyancsak ezeknek a lelki és szellemi problémáknak kifeje-

zése indította az oroszokat a szimbolikus lehetőségek teljes és tudatos kiaknázására. Ennek a szolgálatába nemcsak a színészt, hanem a miliőt is beállították. Ily módon tudták a vizuális kifejezés tökéletessége mellett az amerikai film külső története helyett a belső történet ábrázolása felé terelni az érdeklődést. A színésznek és a beszédnek másodrendű szerepét, a képrendszerezésből származó kifejezési lehetőségek és a szimbolikus törekvések rendkívüli jelentőségét figyelhettük meg ennek a stilusnak egyik legjellemzőbb megnyilvánulásában, Machatynak *Extázis* c. filmjében és testvér darabjának, a *Nocturno*-nak első részében.

A kezdeti orosz stílus, amely az első lépés volt az európai hangosfilm önállósága felé, a mozgókép önálló kifejezési eszközeinek hangsúlyozásában mégis túlságba ment. Mondottuk, hogy az európai színpadi és irodalmi hagyományok s azok befolyásának visszahatásaként keletkezett az orosz stílus. Ez a visszahatás érteti meg sok tekintetben azt a tényt, hogy a stílusnak tudatos törekvései, bár részletekben nagyszerű eredményeket mutattak fel, egységes és harmonikus alkotásokat csak ritka esetekben hoztak létre. Legtöbb alkotásukban a színész és a beszéd szerepét a kelletténél nagyobb mértékben szorították háttérbe, túlzóult szimbolizmusuk pedig nagyon gyakran erőltetett és homályos eredményekre vezetett. Az *Extázis* és a *Nocturno* eredményeihez hasonlóan tehát sokszor találkozhatunk filmjeikben pompás részletekkel, de ezek mellett gyakran jelentkeztek a túlzások is, amelyek a művészi kifejezés egyenletességét és az alkotás összhangját megbontották. Ezek a hibák azonban természetes következményei voltak annak a visszahatásnak, amelyet az orosz törekvések az európaiakkal szemben keltettek.

A kezdeti orosz stílus szélsőségeit elsőnek maguk az orosz rendezők nyirbálták meg. A kezdeti törekvések rendezőihez (Pudovkin, Timosenko, Eisenstein stb.) újabb gárda csatlakozott (Granovszky, Turjanszky stb.). Az új rendezők az orosz film kétségtelenül nagyjelentőségű részleteredmé-

nyeit már harmonikusabb keretek között használták föl. (Moszkvai éjtszakák.) Az új orosz stílus lassankint az egész kontinensen érezte kedvező hatását. Így mindenekelőtt a francia törekvések (örvény, Táncrend) mutattak fel tökéletesebb művészi eredményeket azzal, hogy az orosz stílus szélsőségeit a tartalom és a forma művészi harmóniája érdekében lefaragták. Az utolsó évek megújított francia filmtermelése valóban új hanggal és új tárgykörrel gazdagította a filmművészetet. Gazdag és mély törekvéseket hozott felszínre s komoly, emberien őszinte világot tárt fel. Ezt a belső nyereséget egyelőre azonban a franciák sem tudják a filmszerűség törvényeinek szellemében minden vonalon érvényesíteni. Az európai hagyományok befolyása még mindig erősen érzeti hatását a francia filmművészetben. A túlzott színadszerűség, a színész előtérbe helyezése, a hosszadalmas párbeszéd, általában az irodalmi és színpadi hatáskeresés, – mind olyan motívumok, amelyek a francia filmet még ma is elterelik a filmszerűség útvonaláról. (Nyomorultak, Bűn és bűnhődés, Modern Sámson, Egy szélhámós naplója, Szerelem gyöngyei, Névaparti nász, Inkognito stb.) Nagy kár, hogy e tekintetben az oroszoktól elindított és a francia területen is alkalmazott stílust (Moszkvai éjtszakák) és a későbbi, eredeti francia stílustörekvéseket (Örvény, Táncrend) csak kevés alkotásukban fejlesztik tovább.

Az európai stílustörekvések között már csak a legújabb német művészi törekvésekről kell megemlékeznünk. A kezdetben erős intellektuális befolyás s az elmúlt évtized nagyszámú operett- és revüfilmjei után, a megújított német nemzeti szellem új tárgykörök felé irányította az érdeklődést. Az új romantikus-hősies tárgykör: az élniakarás s a férfias önfeláldozás, a küzdelem, a tántoríthatatlan akarat és hűség problémáit állította a cselekmény középpontjába. (Havasok hőse, Kalifornia császára, Hóhérok, asszonyok, katonák, A cár futárja, A rémület hajója, Az elsodort város stb.) Ha ezek a filmek formaművészet tekintetében nem jelente-

nek is fejlődést, nagyszerű milió-háttereikkel, történések gyors ritmusával s a komoly kérdések iránt megnyilvánuló érdeklődésükkel, filmszerűség szempontjából is egészségesebb és eredetibb eredményeket mutatnak fel az európai film történetében, mint azok az operettek és zenés vígjátékok, amelyeknek színvonala néha egészen kabarészerű volt.

Végül, amikor néhány szóval a magyar film művészi soráról is megemlékezünk, előre bocsátjuk: nem akarunk gánccsokkodni. Az a féltő gond, amellyel vizsgálódásaink folyamán a magyar film múltjának szétszórt és összekuszált szálait megkerestük és kibogoztuk, eléggé bizonyítja, hogy szivügyünkről van szó. A magyar film hősie korszaka előtt elismeréssel hajolunk meg, de a jelenkor művészi kérdései előtt nem térhetünk ki. Bizonyos az, hogy napjainkban túljutottunk már a kezdet nehézségein. Elmondhatjuk, hogy a legmodernebbül felszerelt műtermekkel és laboratóriumokkal rendelkezünk s a kis ország méreteihez viszonyítva a filmkereskedelem és az ipari *élet is* nekilendült. Hideg tárgyilagossággal is elismerhetjük tehát, hogy a magyar filmgyártás ügye a világ kis államai közt az első vonalban áll. Ez az örvedetes fejlődés egyelőre csak a művészi eredmények szempontjából nem váltotta be a reményeket. Senki sem vádolhat elfogultsággal bennünket, ha megállapítjuk, hogy sajátosan nemzeti, gyökeresen magyar; tárgyában és stílusában eredeti művészi formát nem tudtunk kitermelni. Talán nem szorul bővebb magyarázatra, hogy a nagyszámú filmoperetteknek, zenés vígjátékoknak és bohózatoknak, amelyek a közelmúlt évek során piacra kerültek, a magyar lélekhez és a magyar kultúrához vajmi kevés közük van. Ezen a tényen a néhány, kivételre érdemes irodalmi reprodukció sem változtatott, annál is inkább, mert ezeknek a filmeknek magyar élet- és kultúraszemlélete is csak külsőségekben merült ki (csikós, puszta, cigány, muskátlis ablak stb.), amelyek a külföldi magyar-szemlélet hamis romantikáját még jobban elmélyítették. Reméljük, hogy a magyar film tárgyban és stílusban hamarosan megtalálja és

megteremti azt a formát, amely egy sajátosan eredeti, lelkében és szellemében magyar filmművészethez kell, hogy elvezesse a fejlődést.

Összevetve most már az európai és az amerikai film eredményeit, a tárgyilagos szemlélőnek el kell ismernie, hogy a film útja már a fejlődés kezdetén elakadt volna, ha az amerikai életforma belső dinamikája és az amerikai kultúra ősi vizuális hagyományai segítségére nem sietnek. A miliő és az ember viszonyát, a kettőnek egymásrahatását, a történés lendületét és a filmszerű kifejezés érzéki-vizuális formáját az amerikai film *teremtette meg* és őrizte meg a fejlődés *válságos* fordulatai idején. Ezzel szemben a film nem jutott volna túl egy primitívebb kultúrájú életforma szemléltetésén és kifejezésén, ha az európai törekvések a maguk hagyományos problémái számára nem találtak volna filmszerű kifejezési formát. A film történeti kialakulásában tehát Európának éppúgy, mint Amerikának, megvolt a maga sajátos s a maga nemében páratlan jelentőségű hivatása, s ezt mindegyik a maga kultúrájának törvényei szerint töltötte be.

# A TÖBBI MŰVÉSZET A MOZGÓKÉPBN

## A MOZGÓKÉP KIFEJEZÉSI HATÁRAI

A mozgókép kifejezési lehetőségei az életes ábrázolás tekintetében a film gazdag és sokoldalú felkészültsége miatt szinte határtalanoknak látszanak. Az a tény, hogy a film az összes életjelenségek mellett a többi művészet eredményeit is felhasználhatja, a művészi gyakorlatot valóban szélsőséges törekvésekre csábította. A kereskedelmi érdekek mohósága, különösen a többi művészet eredményeinek felhasználásában, nem ismer határt. A technikai eszközök teljes birtokában minden lehető belegyömöszölt a mozgóképbe, hogy a közönségnek minél többet és többfélét nyújtson. Telve szinpadai, irodalmi, zenei és képzőművészeti elemekkel, a felületes szemlélőben a film valóban azt a hitet kelthette, hogy „minden műnem különleges jellegét tartalmazó s így minden műnemet pótoló összművészet”-et teremtett. Ámde a kezdeti törekvések vakbuzgósága óta a művészeti élet gyakorlata bebizonyította, hogy az önálló művészi törekvések területén a mozgóképnek is megvannak „a maga kifejezési határai. A nagy gyakorlati elmék rájöttek arra, hogy a mozgókép önálló művészi alkotásaiban a többi művészet eredményeit is csak bizonyos határok között használhatja fel. Így a gyakorlati eredmények a filmmel kapcsolatban is bebizonyították, hogy „minden műnemet pótoló összművészet – nincs” (Brandenstein).

A kérdés tisztázása azonban nem ment könnyen. A gyakorlat különösen három kérdés körül folytatott nagy vitát:

milyen szerepe lehet a színésznek a mozgóképen, mi a hang jelentősége, s végül milyen körülmények között jelenhetnek meg a mozgóképen a képzőművészet alkotásai?

E gyakorlati kérdésekkel párhuzamosan az elmélet is hamarosan felismerte a maga egyetemesebb problémáját. A legtöbb filmalkotás ugyanis önként adta fel a kérdést a kritikusabb szemlélőnek: vajjon a film önálló művészet-e, amikor a maga technikai eszközeivel egyebet sem tesz, mint hogy a többi művészet eredményeit reprodukálja, illetőleg közvetíti? A három gyakorlati kérdés vizsgálata ez utóbbi elméleti aggodalomra is megadja a választ.

A felvetett három kérdés közül a színész filmbeli szerepének tisztázása okozta a legelső és legkomolyabb bonyodalmat. Milyen szerepe lehet a színésznek a mozgóképen? A filmművész alkotó tevékenységének vizsgálatakor láttuk, hogy a filmművész a mozgóképet különféle tényezőkből építi fel, s hogy ezek mind csak részei a képnek, illetőleg a mozgóképnek. S bár a színész a mozgókép kifejezési tényezői között a legfontosabbak közé tartozik, e tekintetben ő sem kivétel. A színész és játéka is csak egyik része a képnek s a képen belül csak egyik tényezője a kifejezési eszközöknek. Így a filmen a színész egyénisége nem befolyásolhatja olyan nagy mértékben a rendező kifejezési törekvéseit, szerepe már nem olyan döntő, mint a színpadon, hiszen a filmen valójában nem is a színész jelenik meg, hanem annak a rendező alkotóképzeletétől és művészi céljaitól stilizált képe. A filmen tehát a színpaddal szemben a színész egyéniségénél sokkal fontosabb a képe, illetőleg: játékának *képies* hatása, Ezt a sajátos, képies hatású játékot éppen a legnagyobb és legtipikusabb filmszínészek játékmódora érzékelteti jellemzően (Greta Garbo, Pola Negri, Conrad Veidt, Chaplin stb.). Vajjon mit kezdenének ezek a művészek képies játékkal a színpadon, illetőleg mit tudna a színpad nagy alkotásaiban ebből, a legtöbbször egészen finom árnyalatokra vagy egy-egy részlet-mozzanatra (egy ajakmozgásra, izomrezzdülésre, tekintetre,



ujjmozdulatra stb.) koncentrált pantomimikából és e nagylendületű játékrítusból felhasználni és érvényesíteni? Bizonyos, hogy ebben az esetben éppen a legjellegzetesebb s a film szempontjából a leghatásosabb mozzanatok vesztének el kifejezési erejüket. Ne feledjük el ugyanis, hogy a színpad közönsége maga előtt látja a színész *egész* alakját és játékát. A közönség éppen a színész játéka közben keresi meg és választja ki a vizuális kifejezés sokfajta megnyilatkozásából a lényeges és jellemző formákat. Ha sokszor ily módon a valóban legjellemzőbb részleteket észre sem veszi, azt a hangbenyomások, mindenekelőtt az élő beszéd elsődrendű szerepe kiegyenlíti. Ezzel szemben a filmen a filmművész végzi el az analízis munkáját. A vizuális kifejezés szempontjából legjellemzőbb elemeket ő emeli ki és hozza előtérbe a képen, a kevésbé fontosakat pedig elhagyja. Eszerint a *vizuális* kifejezés a filmen mindenesetre tökéletesebb és pontosabb, mint a színpadon. Erre a pontosságra a mozgókép vizuális lényege miatt szükség is van. Éppen ezért egy-egy részletmozdulat kidolgozása egészen másképp történik itt, mint a színpadon, annál is inkább, mert a közönség magatartása éppen az említett ábrázolásmód különbségei miatt, egészen más. A szoros és élő kapcsolatot, amely a színpad művésze és a közönség között fennáll, s a folytonos kölcsönhatást, amely a színpad közönségét arra kényszeríti, hogy cselekvőleg vegyen részt a színpad művészeinek alkotótevékenységében, – a film közönsége részéről a műélvezésben jóval passzívabb állásfoglalás váltja fel.

Ezzel a jelenséggel magyarázhatjuk meg azt a gyakran jelentkező tényt, hogy nem minden nagy színpadi színész jó filmszínész is egyben és megfordítva: nem minden nagy filmszínész nagy színpadi színész is egyúttal. A színpadi színész játéka lényegében egészen más törvények szerint megy végbe, mint a filmszínészé. Tipikus színpadi színészek játékmodora és művészete éppen ezért nem felel meg a mozgókép vizuális törvényeinek. Érthető

tehát, hogy éppen a legkiválóbb rendezők néha hosszú utánjárással keresnek megfelelő képies hatású színészt s azt legtöbbször éppen nem a nagy színpadi színészek sorában találják meg. A színpadi színész és a filmszínész művészetének nagy különbségeit nálunk a kelleténél jobban kell hangsúlyoznunk. A magyar film erősen színpadi vonásainak egyik kétségtelen oka, hogy a magyar filmszínész-gárda, kevés kivétellel, a filmen is a maga megszokott színpadi játékmódjának megfelelően szerepel, mert kevésbé ismerte fel még a két művészet eszközeinek és kifejezési céljainak különbségeit. Hogy a színész képies hatása a filmen ilyen rendkívüli fontosságú, ez egészen természetes következménye a mozgókép vizuális lényegének. Említettük már, hogy a színpad utolsó évtizedeinek története mennyire telítve volt vizuális törekvésekkel és hogy ennek megfelelően mennyire hangsúlyozta a színpadi színész filmszerű, képies hatását, a színész egyéniségének rovására. Talán könnyebben megértjük a színész szerepén keresztül a két művészet különbségeit, ha egy kissé élesebben szembeállítjuk a kettőt egymással. A színpadon a színész az, aki alkot, a filmen viszont a színész csak egy kifejezési tényező, amelynek segítségével alkotnak. Ez a megállapítás tökéletesen fedi azt a felfogást, amelyet a színpad és a film viszonyáról hirdetünk. A színpad előtérben az ember áll. Természetes tehát, hogy a színész egyénisége döntő jelentőségű. Élő játéka, élő mozgása, beszéde, jelenléte feltétlenül kifejezési szükséglet. Ezt a tényt a rádióval szemben is hangsúlyoznunk kell. A filmen viszont az ember és a millió viszonya és a történés áll előtérben. Tehát a kép (ember és millió) és a mozgásábrázolás (időbeli történés és ritmus) van a középpontban. A filmek elemzésekor láthatuk, hogy a mozgóképen a film művészetének kifejezési törekvésében nagyon sokszor nincs is szüksége az „egész” színészre. Alakjának és játékának csak azt a részét hozza a képre, amelyre az adott esetben szüksége van és amely a képen a legtökéletesebb hatást kelti. A színpad művészetéb-

nek hordozója a színész egyénisége és alakító tevékenysége, ellenben a filmművész munkája tulajdonképpen csak akkor kezdődik, amikor a film alkotója a színészt beállítja a miliőbe és játékát saját kifejezési céljai, valamint a mozgókép törvényei szerint irányítja s a technikai segédeszközök felhasználásával stilizálja, tehát akkor, amikor egészen sajátos művészi erővel ható mozgóképet alkot a színésztől, beállítván őt a mozgókép többi alkotótényezője közé. Hogy a színész egyénisége a mozgóképen a színpadhoz viszonyítva valóban csak másodrendű szerepet játszik, ezt a színész maga is érzi és tudja. Nagy színpadi színészek, akik sikereiket nem külső megjelenésükkel vagy képies játékkal aratják, akikről tehát kétely nélkül állíthatjuk, hogy színpadi mértékkel mérve nagy művészegyéniségek és nagy emberalakító erővel rendelkeznek: a film világából – belső kényszertől hajtva – vissza-visszatérnek a színpadra. Pedig a film hatalmas vonzóerővel, a tőke és a világhír gazdag és ellenállhatatlan ígézetével csábítja őket magához.

A filmen annak az egyénisége lép előtérbe, aki a színpad világában a színész mellett másodrendű szerepet játszik: a rendezőé. A színpad alkotóművésze tehát a színész, a filmé pedig a rendező, illetőleg az a művészegyéniség, aki a mozgóképeket és rendszerüket, általában a film egységes formáját megteremti. Ebből következik, hogy a filmalkotás művészi sorsa elsősorban nem a színészen fordul meg. Az elmúlt évek során nem egy film bukott meg, vagy okozott csalódást e tekintetben, holott a legnagyobb filmsztárok szerepeltek benne. (A reklám így hirdette: „A nagy sztárok filmje.”) Viszont számos példát idézhetnénk arra, hogy kiváló rendezőművészek egészen szürke és ismeretlen színészekkel is nagy élményt jelentő alkotásokat hoztak létre. A „Mellékutca” nagy sikerét akkoriban mindenki Irene Dunne egyéniségének tulajdonította, holott a művésznő későbbi filmjei bebizonyították, hogy megjelenésének és játékának megnyerő képiesége nem elegendő a darab művészi sikeréhez. Igaz, Irene

Dunne-nek nagy része volt a Mellékutca művészi tökélyében, de a siker elsősorban nem tőle függött. Pola Negri játékművészete a „Mazurká”-ban ugyancsak felejthetetlennek bizonyult, de a Bováryné-ban – noha kevésbé fukarkodott tehetségével – a darab művészi kudarcát mégsem tudta megakadályozni. A két film művészi eredményeinek nagy különbségei, bár mindkettőben ugyanannak a színésznek tökéletes játékával találkozhattunk, nem vitathatók. A Bováryné-ban Pola Negri játékából korántsem tudtak olyan tökéletes képrendszereket felépíteni, mint amilyeneknek a „Mazurká”-ban lehettünk tanúi. A hatás pedig elsősorban ezen múlott, s ezért a művésznő játékát a legkevésbé sem okolhatjuk. Egészen hasonló megfigyeléseket tehetünk H. Baur, a nagy francia filmszínész játékával kapcsolatban is. Bár játékával napjaink nagy francia filmjeinek mindegyikében tökéletes alakítást nyújtott (Nyomorultak, Bűn és bűnhődés, Bulyba Taras, Modern Sámson stb.) – közülük mégis csak kevés jelentett a film művészi eredményei szempontjából komoly értéket (Moszkvai éjtszakák). A színész játékanak művészi eredménye a filmen tehát elsősorban a rendező, illetőleg a filmművész alkotóerején fordul meg. Attól függ, hogy a film alkotója a színész játékából milyen képeket alkot s hogy azokat milyen módon állítja be a többi kép közé.

Ezzel szemben a színpadról köztudomású, hogy a közepesebb értékű alkotásokat nagy színészgyéniségek sikerre vitték, viszont nagy színpadi alkotások művészi értéke nem egyszer sikkadt el kontárszínészek kezén.

A film gyakorlati életében a színész szerepével kapcsolatban szélsőséges elgondolások is jelentkeztek. Akadtak olyanok, akik azt hirdették, hogy a színész idővel teljesen eltűnik majd a filmről s hogy a filmművész a mindennapi életből válogatja ki majd a karakterisztikus, képiesen kifejező alakokat. Ezt a túlzó, naturalista felfogást az egyoldalú színpadi befolyás visszahatásaként különösen az orosz ren-

dezők hirdették és tételüket egyik-másik filmjükön valóban művészi sikerrel igazolták is. (A cseh Machaty Extázisa is részben ennek az orosz tételnek befolyására készült.) Ez a rendezői elv azonban e szélsőséges megfogalmazásában nem állta meg a helyét. Kétségtelen, hogy a mozgókép számára az élet naturalista típusai, megfelelő stilizálással, gyakran kivételes művészi eredményeket jelentenek, de ott, ahol bonyolultabb kifejezésre vagy pedig az életben ritkán ismétlődő helyzetek visszaadására vagy megjátszására van szükség, a színész alakító erejét a képből kihagyni nem lehet. A legtöbb film pedig tele van ilyen képekkel, illetőleg jelenetekkel.

Az egyéniség varázsát, közvetlen hatóerejét a legtökéletesebb technikai felkészültség mellett sem hozhatja a rendező a képre. Azt csak a színész személyes jelenléte, élő játéka és alakítóművészete sugározhatja szét, a hatást csak a közönséggel való személyes kapcsolat teremtheti meg. Ha a mozgókép mégis a színésszel operál, ha alkotásainak sikerét, illetőleg művészi eredményeit a színész egyéniségére és játékára építi fel elsősorban, akkor hiába nyújtja azt a többletet, amelyet a technikai lehetőségei biztosítanak: a film ebben az esetben a színpad egyszerű reprodukálójává süllyed s csupán abból él, hogy a színész játékát fényképezi. Ezt a tényt az elmúlt évek francia filmjei közül különösen azok igazolják, amelyek egészen a színpadi színész színpadi játékára építettek fel hatásukat. (Nyomorultak, Bűn és bűnhődés, Névapartinász, stb.) A színpad évezredes művészi eredményeit a film éppen ezért soha el nem éri és sohasem lesz veszélyes versenytársa a színpadnak. Versengő küzdelmük csak azé a koré, amelyben fejlődésük folyamán, mindkettő hibájából, találkozottak.

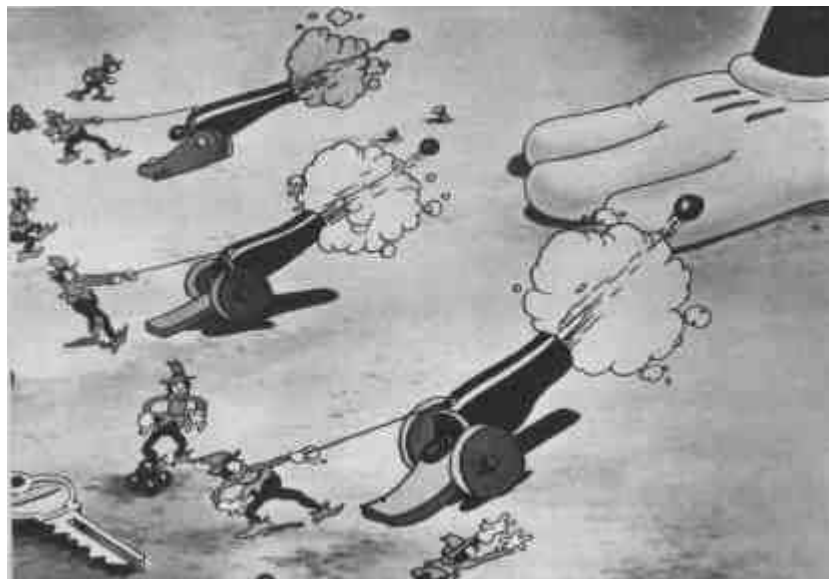
\*

A színész problémája kezdettől fogva igen lényeges kérdése volt a film belső életének, de a film kialakulatlan helyzetét még nagyobb erővel zavarta a hangnak váratlan és péld-

dátlan sikerű jelentkezése. Láttuk, hogy a film belső életének alakulási folyamata nem tudott lépést tartani a technikai fejlődés száguldó ütemével. Megoldatlan belső kérdéseinek egész sora mellől ragadta el és hajszolta új problémák felé a technika, amikor a hang technikai megoldása bekövetkezett. A tájékozatlanság teljesen úrrá lett felette. A négy évtizedes múlt után bebizonyosodott, hogy a film még mindig nincs tisztában a maga lényegével. A hang megjelenését a technika örömmel üdvözölte, a film kereskedelmi, ipari élete, amely a néma film korszakának utolsó szakaszán nehéz megpróbáltatások előtt állt, fellélekzett, a közönség pedig bámulattal és ujjongással köszöntötte a jövevényt. Csak a film művészi gárdája nem tudta, mit kezdjen az új helyzetben. A hang az újság ingerével meghódította a közönséget, a töke tehát kapva-kapott az alkalmon és alaposan kihasználta a közönség érdeklődését. Halomszámra gyártotta a filmeket, amelyekben a hangbenyomások, a beszéd, az ének, a zene játszottak uralkodó szerepet. Így jutott a gyökerében vizuális alkatú film abba a különös helyzetbe, hogy az auditív tényezők mellett a mozgóképről teljesen megfeledkeztek és alig okozott gondot az a tény, hogy a film másodrendű képekkel illusztrált grammofooná süllyedt.

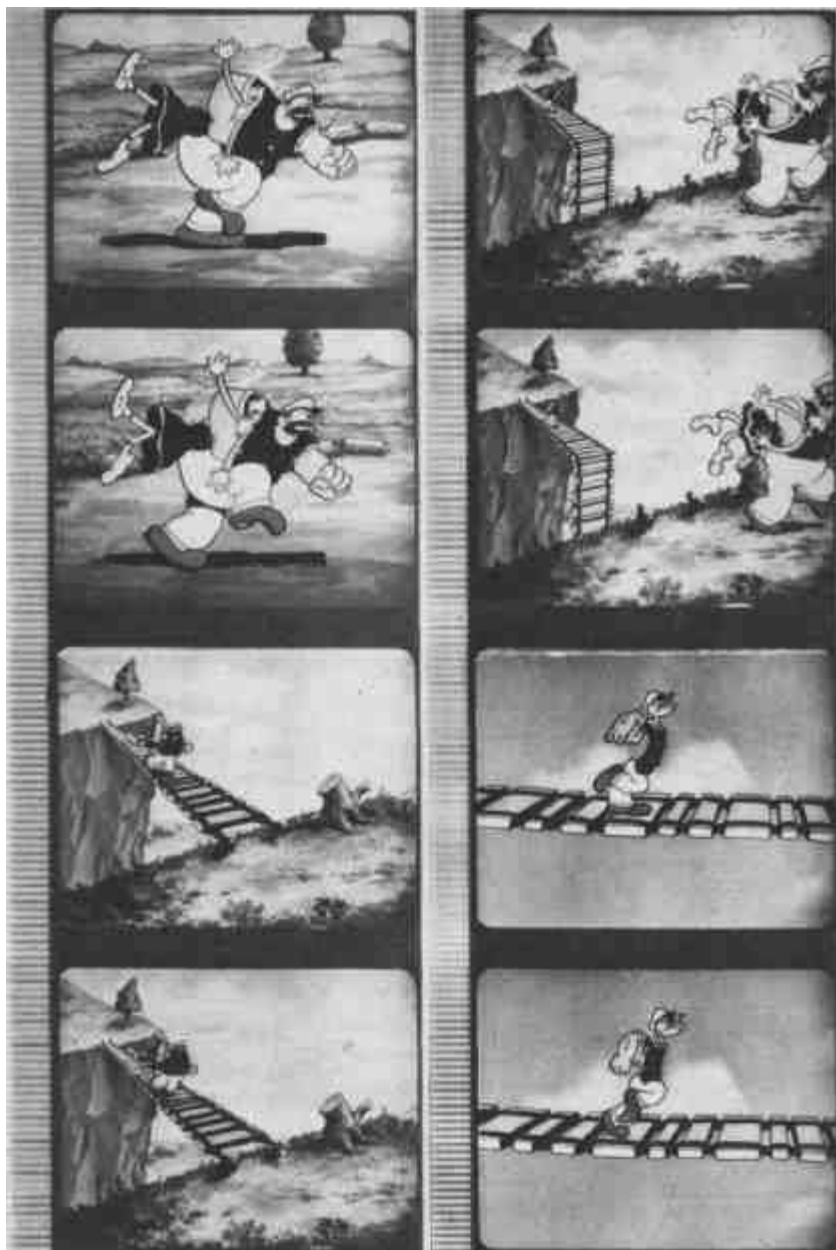
A korán jelentkező viták során kiderült, hogy nemcsak a gyakorlat, hanem az elmélet sem látja tisztán a hang művészi szerepét. Akadtak ugyanis olyanok, akik a hang megjelenésétől egészen új művészet kialakulását várták, mások viszont a némafilm halálával a film egész jövőjét és művészi lehetőségeit is eltemették. A hangosfilm fejlődése azóta bebizonyította, hogy egyik véleménynek sem volt igaza.

A fejlődés mai fokán aligha talál már ellentmondásra az a megállapítás, hogy a hang jelentősége nemcsak technikai, hanem művészi szempontból is óriási. Az a kép ugyanis, amelyet némasága idején a film az életről adott, nem volt tökéletes egész. Az élet nemcsak látási érzetkből áll, hanem hallásérezetkből is. Az élet nemcsak fényhatásokból áll, az



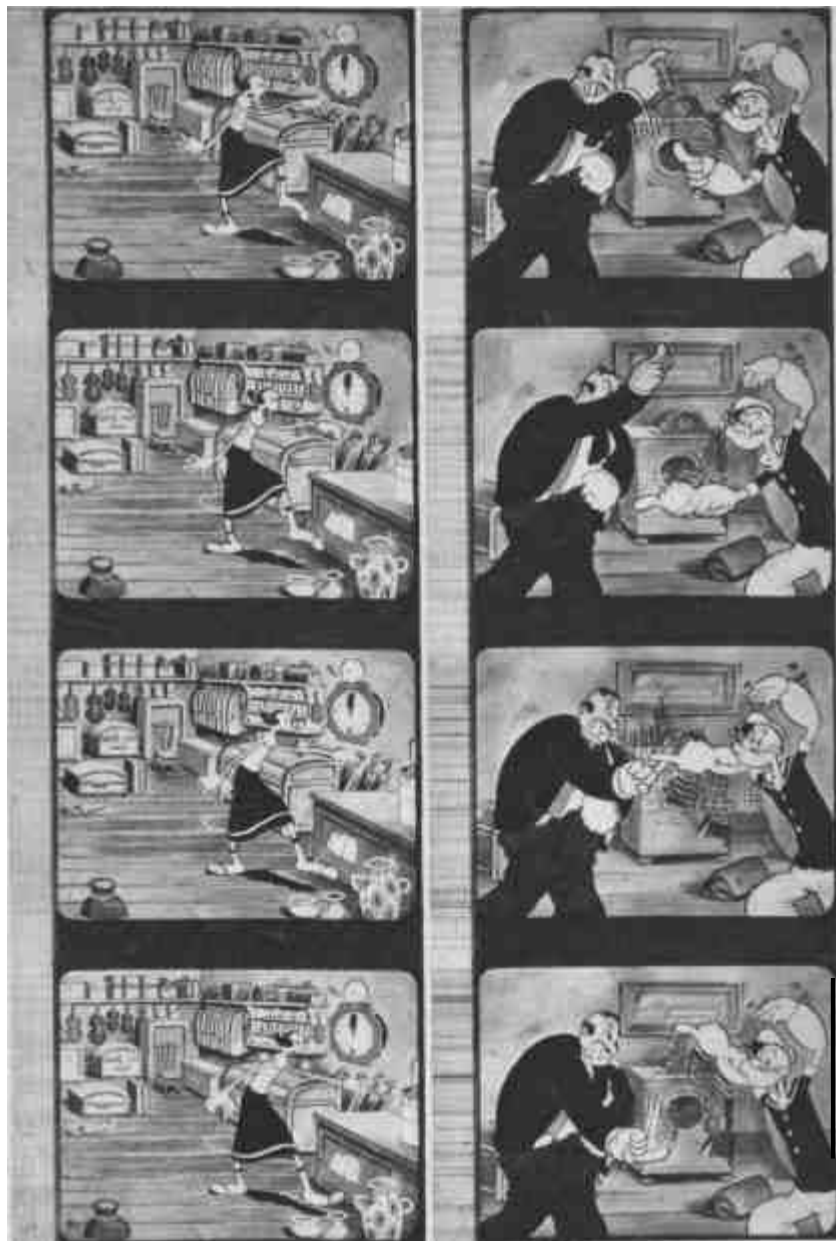
### Trükk-film jelenetek

Miki mint Gulliver és Pingvin szerelem c. filmből (Walt Disney)



Filmszalagrészlet a Popeye egyveleg c. trükk-filmből  
hangfotográfiával, 1. A film és a többi művészet c. tej.)





Filmszalagrészek a Popeye mint Cyrano c. trükk-filmből

(I. A film és a többi művészet c. tej.)



*Tavaszi Parádé*

A Tavasz-i parádé  
c. filmnek a Hunnia-film-  
gyár udvarán felépített  
bécsi utcája felvétel köz-  
ben és felülnézetből

Foto Manninget



Cedric Gibbons modellja a Mantuai sirkert jelenetéhez és Júlia temetése, úgy, ahogy a felvevőgép látta (Romeo és Júlia)

Medc telv



A Capulet-ház nagytermének vázlata a *Romeo és Júlia* c. filmhez  
Júlia kertjének modellje és Júlia (Norma Shearer)



### Verona közttere

(Cedric Gibbons egyik vázlatja és a Romeo és Júlia c. film egyik jelenete)



Cedric Gibbons  
első vázlata a Romeo  
és Júlia c. erkélyjelene-  
téhez és a felvételre fel-  
épített erkély

Metro felv.

élet nemcsak a szemre hat, hanem a fülre is: tehát a fényhatások mellett hangbenyomásaink is vannak. Aki a mai élmények tudatában visszagondol a némafilm korszakában szerzett élményeire, amelyeket a némafilm életképei keltettek, bizonyára érzi azoknak hiányait is. Ma ugyan már könnyű visszakövetkeztetnünk és összehasonlítani, de kétségtelen, hogy a hangbenyomások hiányát a némafilm korszakában is érezték, amikor a hangosfilm még csak a technikai műtermek és laboratóriumok kísérleti témája volt. A némafilmek kísérőzenéje nagyrészt éppen a hiányérzet következtében keletkezett, bizonyoságul annak, hogy a hang szerepe elsősorban tartalmi, tárgyi szempontból volt lényeges: *kiegészítette* a képet, melyet a film az életről adott. Tudat alatt mindannyian kielégítetlennek éreztük magunkat, látva a némafilm alakjait, akik szenvedélyes, mozgalmas szerepüket egyetlen hang nélkül játszották el és ugyancsak éreztük furcsaságát annak a helyzetnek, amikor a film éppen egy nagyváros forgalmát, zűrzavarát, egy-egy vonat robogását stb. szemlélte, de a képek a legnagyobb csendben, némán peregetek le előttünk. A hang hiánya tehát a kép életteljessége szempontjából csakugyan lényeges hátrányt jelentett.

Ezzel a kérdéssel azonban a hang problematikája még nem merül ki teljesen. A hangbenyomások és a zörejek szükségességét Chaplin, a hangosfilm legnagyobb ellenlábas sem tagadhatta. A hang azonban mindinkább arra csábította a film alkotóit, hogy a beszédnek mind nagyobb szerepkört juttassanak és ez az irányzat éppen azáltal, hogy irodalmi alkotások reprodukálására adta a fejét, mindinkább erősödött. Ennek az irányzatnak túlhajtása következtében a gépen közvetített beszéd egyik-másik filmen már teljesen uralkodó szerephez jutott. Ebből a tényből azután két súlyos tévedés következett. A hosszas párbeszédnek egyrészt megállították a film belső ritmusát, megakasztották a történetet és a millió szeleesebb ábrázolása helyett az emberre fordították a figyelmet. Kétségtelen, hogy ez a következmény gyökerében ellen-

kezett a film egész lényegével és művészi ábrázolásmódjával. Másrészt ez a túlzás a nyelvi kifejezést tette *elsőfokú* kifejezési eszközzé s ezzel a mozgókép elveszítette jelentőségét és így tulajdonképpen kétségessé lett a mozgókép kultúrtörténeti jelentősége is, amely éppen abban áll, hogy a nyelvvel szemben önálló vizuális kifejezési eszközt teremtett.

Azóta a túlzás hullámai elsimulóban vannak. A közönség újságingere, amely az előző évek örömmámorát táplálta, lehiggadt: a hang immár természetes élet jelenség, párja lett a film többi tényezőjének. A gyakorlati és az elméleti harcok lecsendesedésének eredményeként már világosan látjuk, hogy a beszéd elsősorban mint életjelenség játszik szerepet a filmen s csak másodsorban jöhet számításba, mint kifejezési eszköz. Tudjuk, hogy az a film, amelyen a beszéd még mindig uralkodó jellegű, érdekes és hatásos színpadi reprodukció, vagy szórakoztató irodalmi illusztráció lehet, de mint önálló filmművészeti alkotás, nem jöhet számításba.

Chaplin merev felfogásának, amely a beszédet teljesen számúzi a filmről, nincsen igaza. Legutóbbi filmjeiben a zörejeknek, általában a természetes hangbenyomásoknak, sőt a zenének is teret engedett, de a beszéd szerepébe még nem tud belenyugodni. Bár ösztönös ellenszenve egészséges filmszemléletből fakad – hiszen a vizuális kifejezés tökéletességét félti, – felfogása tárgyilagos szempontból még sem felel meg a film művészi érdekeinek. A beszéd hangbenyomásai ugyanis éppúgy hozzátartoznak az életkép teljességéhez, mint az élet többi hangbenyomása. Beszélő ember hang nélkül éppoly tökéletlen életkép, mint az utca forgalmának képe hangbenyomások nélkül. Amíg a mozgókép a vizuális kifejezés erejével uralkodni tud a nyelvi kifejezésen és amíg a nyelv anélkül, hogy ártana a film tartalmi alakulásának és a történet szakadatlan folyásának, nem gátolja a mozgóképet a vizuális kifejezés tökéletes érvényesülésében, addig a nyelvi hangbenyomások is szerves részei lehetnek a mozgókép életképének. Sőt erősen hozzájárulnak az ember és a milió viszo-



nyának elmélyítéséhez. A nyelvi kifejezés hangbenyomásai végső elemzésben a milió és az ember viszonyának éppen olyan szükséges járulécai, mint a többi életjelenség.

A gyakorlat eléggé igazolta, hogy művészi értelemben a szinkronizálás lehetőségeinek határait is éppen a hangbenyomásoknak és a miliónek szerves összetartozása szabta meg. Ez a megállapítás természetesen nem minden filmalkotásra vonatkozik. Azokban a filmekben, amelyekben a nyelvi kifejezés uralkodó szerepet játszik, s a vizuális benyomások csak kísérőjelenségek és illusztrációk, a szinkronizálásnak nincs elméleti akadálya. Ebből a szempontból ugyanis például egy francianyelvű filmnek magyarnyelvű szinkronizálása nem hat zavarólag a szemlélőre, legfeljebb technikai értelemben akkor, ha a két nyelv artikulációbeli nehézségeit a szemléletben áthidalni nem sikerül. Azokban a filmekben azonban, ahol a vizuális kifejezés tökéletes formákban nyilatkozik meg és a film tartalmi lehetőségei is szabadon érvényesülhetnek, olyan önálló és életteljes filmalkotásokban tehát, amelyekben a környezetnek és az embernek viszonya az uralkodó: az eredeti milióhoz erőszakolt idegen hangbenyomások már nagymértékben zavarják az életkép hitelességét és teljességét. Az önálló filmművészeti alkotásokban, vagy az olyan filmekben, amelyekben a milió ábrázolására a vizuális kifejezésen van a hangsúly, a beszéd alárendeltje lesz a képnek, azaz a beszéd szerves életjelenséggként kapcsolódik a szemléleti kép életjelenségeihez. Ilyen esetben a hangbenyomások mély kapcsolatba kerülnek a vizuális képpel, illetőleg a tartalom többi életjelenségeivel, nevezetesen: a milióval, az idegen kultúrával és szokásokkal, stb. Viszont igen sokat veszít az életkép a maga teljességéből, ha kiszakítjuk belőle a szervesen hozzátartozó és egyedül csak reá jellemző hangbenyomásokat és ezeket merőben idegenekkel helyettesítjük. A keleti sivatagban, a keleti szokások közepett és keleti külsővel megjelenő emberek magyarnyelvű beszéde – illúziót rontó ellentmondás, tehát disszonánsán hat a szemlélőre. (L. a Sivatagon keresztül

c. film.) Ezt az ellentmondást abban a mértékben érezzük fokozottabbnak, minél teljesebb és tökéletesebb a film életképe és a vizuális kifejezés teljessége. Gyakorlati szempontból azonban nem szabad a kérdést ilyen mereven felfognunk. Az idegen hangbenyomások természetesen annál kevésbé rontják az illúziót, minél távolabb esnek attól a környezettől és azoktól a hangbenyomásoktól, amelyekben a közönség él. A keleti milióban mozgó emberek német vagy még inkább spanyol beszéde a magyar közönség előtt nem olyan illúziót rontó, mint ugyanilyen körülmények között a magyar beszéd.

Ezt a kérdést, magasabb művészi síkon, sikerrel Sacha Guitry filmje (Szerelm gyöngyei) oldotta meg olyan módon, hogy a különféle miliók és kultúrák képéhez a neki tökéletesen megfelelő hangbenyomásokat kapcsolta, tehát a különféle népek környezetében szereplő színészeket az illető nemzet nyelvén szólaltatta meg: VII. Kelemen pápa udvarában olaszul, VIII. Henrik környezetében angolul, az I. Ferenc és IV. Napoleon korát felelevenítő képekben pedig franciául beszéltek a képek szereplői. Véleményünk szerint e megoldásnak filmszerűségét még inkább érezte volna a közönség, ha a párbeszédekkel telezsúfolt jelenetek mellett a képek vizualitása tökéletesebben nyilvánulhatott volna meg az életteljesség érdekében.

Összefoglalva most már a hangbenyomásokra vonatkozó eddigi fejtegetéseinket, egy, a színpad köréből vett hasonlattal próbáljuk újra megvilágítani a kérdést. A színpadon mindaddig, míg a vizuális hatások nem nyomják el a színpadi alkotás tartalmi lényegét és sajátos kifejező eszközeinek szabad érvényesülését: az embert és problémáit, a színész egyéniségét, valamint a nyelvi kifejezést, stb. – addig az említett vizuális motívumoknak a színpad törvényei szerint való alkalmazása, a színpad művészi eredményei szempontjából előnyös lehet. Ezzel szemben egészen más törvényszerűségek között, de éppen ellentétes eredményeket figyelhetünk meg a filmen. Ameddig a hangbenyomások és a nyelvi kifejezés: a

milió és az ember kapcsolatának széles kibontakozását, a történés gáttalan folyását, és a vizuális kifejezés uralkodó jellegét nem korlátozzák, a hangbenyomások filmszerű, szerves alkalmazása elősegíti az életkép teljességét, illetőleg a kifejezés tökéletességét.

Ezzel kapcsolatban csak két film egy-egy jelenetére emlékeztetjük az olvasót. Az elmúlt évek egyik német filmjében (Búvárhajók, előre) a tengerre, veszélyes katonai szolgálatra induló búvárhajó parancsnoka (R. Forster) az állomás várótermében anyjától és feleségétől búcsúzik. Az izgatott, ünnepélyes milióban, amelynek minden mozzanata (az indulásra kész katonavonat, a búcsúzó embertömeg, az egymással szembenülő parancsnok anyja és felesége stb.) az elválás nyomasztó lelkiállapotát vizuálisan is oly tökéletesen fejezi ki, hogy nem is figyelünk a nyelvi kifejezésre. A képek teljességéhez bőven elegendő, ha csak néhány mondatfoslányt ragadunk meg, hiszen a képek vizuális hatása a ki nem mondott szavakat és az elfojtott érzést is – tökéletesen érezteti. Hasonlót figyelhettünk meg a „Nocturno”-ban is, a filmnek abban a jelenetében, ahol az apa és kislánya a konyhában cipőtisztítás közben suttogó beszélgetést folytatnak, hogy fel ne ébresszék a szobában alvó anyját. A jelenet képrendszere és történése tökéletesen érezteti az apa és a kislánya bensőséges, közvetlen viszonyát és a kettőnek az anyához való kapcsolatát. A képek vizuális hatása ezúttal is teljesen háttérbe szorítja, sőt feleslegessé teszi a nyelv kifejező erejét. Ennek tudatában a film rendezője is, amikor ügyesen elhalkítja a párbeszédet, jelezve, hogy most hangbenyomások helyett fontosabb és kifejezőbb a képek vizuális-hangulati tartalma.

Számos, ezekhez hasonló jelenetre hivatjuk fel a figyelmet az elmúlt évek nagy filmjeivel kapcsolatban is (Mellékutca, Álmodó száj, Extázis, Cavalcade, Moszkvai éjszakák, Mazurka, örvény stb.), amelyek mind a már előbb elemzett módon alkalmazták a hangot és valósították meg annak az életképpel tökéletesen harmonizáló szerepét. Végző elemzés-

ben tehát a hang elsősorban egy új életjelenséggel gazdagította a film életképét s az életes ábrázolás tökéletességéhez vitte közelebb a filmet. A beszéd, mint kifejező eszköz, a mozgókép mellett legfeljebb csak másodsorban jöhet számításba.

Művészetfilozófiai szempontból egészen hasonló módon kell értelmeznünk a zene filmbeli szerepét is, miután a gyakorlat tényei is ezt igazolták. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a zenei alkotás, bármennyire is összefügg a film cselekményével, ha önmagáért jelenik meg a mozgóképen, csak egy idegen művészet gépi közvetítését jelenti. Például egy operai előadás vagy egy hangverseny közvetítéséhez a film művészi lehetőségeinek semmi köze. Az ilyen film szociális-kulturális szempontból fontos érdekeket elégíthet ki, amennyiben a jellegzetesebb zenei alkotásokat a tömegek számára könnyebben hozzáférhetővé teszi, de jelentősége a film önálló, művészi törekvéseinek határán kívül esik. Hangsúlyoznunk kell, hogy a film szempontjából a zenei alkotás is életjelenség s mint ilyen, ennek is szervesen kell illeszkednie a cselekvény folyamán a film többi életjelenségei közé. Ellenkező esetben ezúttal is hasonló diszharmonikus jelenségekkel találkozik szereplése. Idegenül hat, elkiváncozik a képből vagy pedig egészen különálló, a filmtől független, idegen beavatkozásnak benyomását kelti, s ilyen körülmények között szerepe nem több, mint volt a néma film korában: egyszerű kísérőzenévé lesz. Lássunk most már erre vonatkozólag is néhány gyakorlati példát.

Az elmúlt évek egyik keleti tárgyú filmjének utolsó jelenete a sivatagban játszódik le. Hatalmas vihar keletkezik. Ennek végzetes hatását, romboló erejét a rendező úgy akarta kiélezni és vizuális hatását is fokozni, hogy a képet zenekisérettel látta el. Alig lehet azonban disszonánsabb hatást elképzelni, mint szerencsétlen, egyedül álló emberek szenvedését szemlélni a sivatag őrjöngő viharában – zenekisérettel! Egy operai alkotásban, ahol az érzelmi koncentráció és a kifejezés-

nek a zene irányában való polarizációja miatt, a többi életjelenség másodrendű szerepet játszik, az ilyen ellentmondásokat észre sem vesszük. Sőt, természetesnek találjuk, hogy a hős a legtragikusabb helyzetben, – mondjuk párviadal közben, énekelve küzd életéért, miközben a zenei motívumok fejezik ki a jelenet tragikus tartalmát. Viszont a filmben, amelyben az élet minden jelensége egyforma erővel bontakozik ki és érzéki vizuális formájában élettellejesen áll előttünk, az életképhez kívülről hozzáerőszakolt zenei kifejezés – kinosan hat. Filmművészeti szempontból ugyancsak tévesen színesítik zenei aláfestéssel az utca forgalmát ábrázoló képeket, a természet vagy a robogó vonat képeit, stb. Ezek a kétségkívül téves törekvések részben még a némafilm gyakorlatából maradtak vissza, részben pedig operahatásnak tulajdoníthatók. Az ilyen filmekben a filmművész a zenét elsősorban mint kifejezési eszközt használja, holott annak filmbeli létjogosultsága csak akkor igazolt, ha mint természetes életjelenség szerepel a cselekményben. Ezt a tételt az utóbbi esztendő művészi gyakorlata jellemzően bizonyítja.

Idézzük csak fel a Szőke Vénusz utolsó jeleneteinek egyikét. A kitagadott asszony (Marlene Dietrich) hosszú hányattatás, kétes erkölcsi élet után visszatér férje lakásába, hogy kisfiát lássa. A férj hosszú, belső küzdelem után bebocsátja az asszonyt és fia ágya mellé engedi. Arról volt most szó, hogy a rendező (Josef v. Sternberg) érzelmileg elmélyített jelenetet hozzon létre, amelynek hangulatában a férjet és az asszonyt kibékítheti egymással anélkül, hogy művészetileg és lélektanilag logikátlanul cselekednék. Csak az érzelmileg tökéletesen kidolgozott képsorozat hitethette el a szemlélővel a happy-end őszinteségét és simíthatta el az esetleg giccses megoldást. A rendező tehát finom művészi érzékkel a zenét hívta segítségül. Ámde nem zenei kíséretet adott a jelenethez, hanem belekapcsolta a zenei motívumokat a cselekménybe, tehát életjelenséggé léptette elő őket. A kisfiú nem tud elaludni, az asszony előkeresi a gyermek régi zenélő játékszerét, amellyel

valamikor annyiszor elaltatta, s a játékszer forgatása közben énekelni kezd, („Leise zieht durch mein Gemüt”) s a gyermek elalszik. A jelenet természetesen hat, mert a zenei motívum lélektanilag és művészileg elfogadható élet jelenségként illeszkedik a cselekmény folyamatába. Így érte el a rendező azt, hogy az érzelmileg elmélyített jelenet, amely egyúttal a régi érzelmi kapcsolatokat is újra felidézte, a két embert lélektani és művészi ellentmondás s a giccses befejezés kellemetlen mellékize nélkül hozta össze. Ilymódon kell a zenei motívumok filmszerű alkalmazását helyesen értelmeznünk. A közelmúlt évek művészfilmjei közül azok, amelyek sűrűn használták fel a zenei motívumokat, hasonló módszerrel illesztették azokat a mozgókép életjelenségei közé. Gondoljunk vissza ezúttal a Mazurka egyes jeleneteire: a zongoraművész hangversenyére, a színházi előadásra, a bár-jelenetre stb. – az ének- és zeneszámok mindegyike természetes életjelenségként kapcsolódott a cselekvényhez. Az „Orgonavirágzás” c. film művészi eredményei is nagyrészt annak tulajdoníthatók, hogy nagyszámú zenei motívuma szervesen illeszkedik bele a mozgóképbe.

Természetes ugyanis, hogy az életnek vannak olyan helyzetei, amelyekben a zene vagy az ének, mint szerves életjelenség szerepel és hozzátartozik a miliőhöz. A néma bár éppolyan tökéletlen életkép, mint a beszélő ember hangbenyomások nélkül. Egy hangverseny zenei élmények nélkül ugyanolyan hiányérzetet kelt a szemlélőben, mint az utca forgalma zaj nélkül.

A zenei alkotás ezeken kívül annál tökéletesebb hatást kelt a filmen, minél teljesebben alkalmazkodik a film életképéhez, a kép vizuális hatásához. Ilyen értelemben a „Mazurka” nem utolsó sorban köszönhetette művészi teljességét a képek és a zenei motívumok harmóniájának. Például a bár-jelenet zenéje és énekszámja nemcsak szerves és lélektanilag természetes életjelenség a cselekmény folyamán, hanem érzelmi tartalmával mind lélektani, mind művészi szempontból

tökéletesen beleilleszkedik a bár hangulatába és az énekesnő (Pola Negri) lelki életébe.

Ez a tökéletes életteljesség, a zenei motívumok szerves elhelyezkedése a cselekményben és alárendelésük a mozgóképnek, okozza, hogy a zenei alkotás a mozgóképen belül akkor fejt ki harmonikus hatását, ha a zenei motívumok már eleve, a film kifejezési szükségletei szerint készülnek vagy legalább is tekintetbe veszik a film tartalmi és formai követelményeit. Csak művésziellen, harmadrendű alkotások kapcsolnak a mozgóképbe kellő motiváció, belső és külső szükségyszerűség nélkül pusztán önmagukért való zenei alkotásokat. Ezekben a filmekben találkozhatunk olyan jelenetekkel, hogy a hős a legváratlanabb helyzetben énekelni kezd, mert a maga nemében sikertült énekszámot nem akarták a filmből kihagyni. Az ilyen képek erőltettségét mindenki érezheti. A magyar zenésvígjátékokban és filmoperettekben számos, ehhez hasonló példával találkozhattunk.

összefoglalva most már az összes hangbenyomások (beszéd, zene, természetes zörejek) szerepét, meg kell állapítanunk, hogy a hang, mint szerves élet jelenség, elsősorban az életteljesség ábrázolása szempontjából jelentett a filmnek újabb művészi eredményeket. Kiegészítette a képet, amelyet a film az életről adott, s amely a némafilm idején kétségkívül hiányos volt.

Az *összes* hangbenyomások művészi megoldását, harmonikus szerveségét, a velencei, illetőleg a bécsi filmkiállításon díjat nyert Fekete kártya c. film (Jacques Feyder) mutatta be először, tökéletes formák között. A beszéd, a zene, az énekszámok, a különféle természetes zörejek mind a filmszerűség törvényei szerint foglaltak helyet a mozgóképben. Ez a tény emelte Jacques Feyder alkotását az átlagfilmek színvonala fölé és különböztette meg azoktól, amelyek amannak tárgyát (idegenlégió) sokszor talán előnyösebben használták ki, illetőleg dolgozták fel.

A költészet és a zeneművészet bonyolult kérdéseivel szemben a képzőművészetek szerepe már nem okoz annyi gondot és nehézséget. A film és a képzőművészetek viszonyáról megközelítőleg sem folyt annyi vita, mint a többi művészettel kapcsolatosan, bár a reprodukálás vádját a mozgókép ebben az esetben sem kerülhette ki, sőt éppen lsözös optikai mivoltuk miatt ez a látszat még szembetűnőbb ben jelentkezett.

Kétségtelen, hogy a színészek játéka mellett a többi művészet szerepéhez viszonyítva, a képzőművészetek alkotásai aránylag egészen kivételes hivatást töltenek be a mozgóképen. Ezt a lényeges szerepet azonban eléggé érthetővé teszi az a tény, hogy a környezetnek a filmen egészen kivételes jelentősége van. Az irodalom műfajai közül csak a regény milióábrázolása hasonlítható hozzá, de az életteljesség szempontjából az sem éri utol. A regénynek túlságosan hosszan és aprólékosan kell az egyes miliórajzoknál időznie, hogy megközelítse azt az életteljes képet, amelyet a film adhat, de e közben állandóan az a veszély fenyegeti, hogy a leírás megbontja a regény szerkezeti egységét. A környezet ábrázolásának aprólékos munkájában nagy akadályt jelent a nyelv természete is, mert a környezet millió és millió érzéki vizuális adottságát csak közvetve tudja kifejezni. Ezzel szemben a film néhány mozgóképpel, életteljes közvetlen szemléletben állíthatja elénk a környezetet.

A filmen az ember teljesen benne él a milióban. Nem emelkedik ki belőle: a milió és az ember viszonya, a kettőnek egymásrahatása éppen ezért a film egyik legfontosabb tartalmi jelensége és kifejezési célja. Természetes tehát, hogy a miliónek a maga teljességében kell kibontakoznia. Az embernek a környezetre való hatását, annak szerepét s visszahatását pedig az emberi szellem közvetlen alkotása, műveltségének anyagi megvalósulásai szemléltetik a legvilágosabban. Érthető tehát, hogy a természeti környezet mellett a képzőművészet alkotásai elsősorban jönnek számításba. Közismert



tény, hogy a film a milió számára, kivált az elmúlt korszakok életképeinek ábrázolása esetében, az építészet, a szobrászat, a festészet, az iparművészet stb. kisebb-nagyobb alkotásait rekonstruáltatja a különféle művészetek segítségével. Ugyancsak nagy szerepet játszanak a képzőművészetek a jelenkor életképein. A film tehát az életteljesség kidolgozásában nagymértékben szorul a képzőművészetek eredményeire.

A képzőművészetek alkotásai azonban: az építészeti alkotások, a szobrok, vagy festmények, az iparművészeti díszítések stb. akár mint rekonstrukciók, akár pedig mint a jelenkor környezetéhez tartozó elemek, bár közvetlenül kerülnek a mozgóképre, elsősorban mégis csak képzőművészeti alkotások. A reprodukálás vádjával kapcsolatban is felvetődik tehát a kérdés: miképpen használja fel a mozgókép a képzőművészetek alkotásait a maga egyéni, önálló művészi törekvései számára s milyen változásokon mennek át a képzőművészeti alkotások, mire a film életképebe kerülnek?

Előző fejezetünkben részletesen elemeztük már a képzőművészet és a film ábrázolási módja, kifejezési eszköze és céljai között lévő mélyreható különbségeket. Minthogy pedig a mozgókép a képzőművészetek sajátos kifejezési törekvéseit nem követheti, alkotásaikat is csak közvetve használhatja fel a maga kifejezési céljaira. Eszerint a képzőművészetek alkotásai, hasonlóan a többi művészetek eredményeihez, elsősorban csak mint életjelenségek szerepelhetnek a filmen. A film többi életjelenségéhez hasonlóan ezek is szervesen illeszkednek a mozgókép életteljességébe s így a szervesség követelménye még fokozatosabban alárendeli a képzőművészeti alkotást a mozgókép önálló céljainak.

Az erre vonatkozó tanulságos példákat éppen az elmúlt korszakok képzőművészeti alkotásainak rekonstrukciói szolgáltatják. A néhány évtizedes gyakorlat bebizonyította, hogy a mozgóképnek nincs szüksége arra, hogy képzőművészeti alkotásai, mint sajátos művészi termékek, a maguk nemében is tökéletesek legyenek. E tekintetben a képzőművésznek is

alkalmazkodnia kell a mozgókép szükségleteihez és kifejezési törvényeihez. Ehhez pedig a képzőművészeti adottságokon kívül a képzőművész részéről külön beállítottság szükséges. Innen van az, hogy a film szempontjából éppen nem a legtipikusabb és sajátosan képzőművészi módon alkotó nagy képzőművészegyéniségek bizonyultak a legmegfelelőbbeknek. Valószínű azonban, hogy a független, nagy képzőművészek nem is vállalkoznának olyan szerepre, amely arra kényszerítené őket, hogy művészetüket egy más művészet kifejezési céljainak rendeljék alá.

A film tartalmi követelményei és a mozgókép kifejezési törvényei ugyanis a képzőművészek alkotó tevékenységének folyamatában egészen mélyreható változásokat idéznek elő. Ez a hatás már a kezdet kezdetén is erősen érezteti befolyását. A filmművész előrelátja a mozgókép miliójét s abban a képzőművészeti alkotások szerepét. Tudja tehát, hogy mi kerülhet belőlük a képre s milyen mértékben. A kort vagy életképet jellemző környezetjelenségek közül tehát csak azokat emeli ki az illető kor vagy életkép miliójából, amelyek a film tartalmi követelményein kívül a mozgókép kifejezési lehetőségeinek is leginkább megfelelnek és a képen a legjellemzőbb hatást fejthetik ki. A film sajátos művészi bélyege tehát a kiválasztás, az analízis munkáján is rajta van. Ebben az értelemben készülnek el aztán a képzőművészek, a „diszlettervezők” tervrajzai a miliőről, vagy annak egyes részletjelenségeiről. A különféle változásokat, amelyeken a képzőművészeti alkotások a megvalósulásig átmennek, legtöbbször ugyancsak a film művészi törvényei irányítják. (L. a Romeo és Júlia első erkélytervét és a kész erkélyt.) A képzőművészeti alkotásoknak a többi életjelenséghez való viszonya, vagy éppen a mozgóképen kifejtett különleges hatásuk vonja maga után s követeli az újabb, részletesebb tervek elkészítését. Az eltéréseket azonban a legszembevetőbb módon a kidolgozás munkája szemlélteti. Az előbbieknél ugyanis egészen logikus következménye, hogy a film képző-

művésze a képzőművészeti alkotásokat csak oly módon és olyan mértékben dolgozza ki, amennyire az illető film mozgóképrendszere szempontjából erre szükség van. Tekintetbe kell venni, hogy a milióból vagy miliórészletből mi kerül a mozgóképre, s hogy milyen arányban és beállításban szerepel az rajta. A kidolgozás munkáját tehát nem csupán a képzőművészet törvényei szerint végzik el. Ilyen módon a képzőművész kidolgozó munkáját jelentékenyen befolyásolja az a tudat, hogy alkotásai a mozgóképre kerülnek s ott azok már sokat veszítenek a képzőművészetek alkotásaira jellemző sajátos hatásukból és kifejező erejükből, mert alá vannak vetve a mozgókép kifejezési törvényeinek. A film képzőművészeti alkotásai tehát képzőművészeti szempontból többnyire befejezetlenek és sok tekintetben kidolgozatlanok. (Lásd a Tavasz Parádé bécsi utcaképét.) így van ez azonban a film egész környezetére vonatkozólag is. Például a lakásnak, a szobának stb. is csak az a része áll készen, amely a képre kerül s azt is csak oly mértékig dolgozzák ki, amennyire a beállítás éppen kívánja. Amikor pedig végül is megindul a rendező, illetőleg a filmművész tulajdonképeni alkotómunkája, az ilyen módon felépített alkotásokat, az egész miliót, megfelelő analízis után, ismét stilizálás alá vetik: a világítástechnika, a felvevőgép megfelelő beállítása stb. segítségével. Hogy a felépített milióból végső elemzésben mit hoznak a képre, milyen módon, milyen beállításban, milyen arányban és milyen sorrendben, mindezt ismét csak a mozgókép kifejezési céljai és törvényei szempontjából döntenek el. Így tudja a rendező, illetve a filmművész a miliót, a milió és az ember viszonyát néhány művészi módon felépített mozgóképpel legtökéletesebben szemléltetni vagy kifejezésre juttatni. (Lásd a Romeo és Júlia, a San Francisco és a Tavasz Parádé stb. milióképeit.)

Említettük, hogy a film élet jelenségei közül az életes ábrázolás teljessége szempontjából a szín és a harmadik dimenzió hiánya még megoldásra vár. A legújabb kísérletek, különösen a természetes színek megoldása tekintetében már eredmé-

nyekkel kecsagetnek, de a plaszticitás kérdésének megoldása sem várható már sokáig magára. Megoldásuk nyomán minden bizonnyal újabb művészeti kérdések merülnek majd fel. Valószínű, hogy az újság ingere a film törekvéseit rövid időre ismét az újdonság felé koncentrálja és idegen területekre (például a festészetére) csábítja. A színek és a plaszticitás uralkodó motívumok lesznek addig, míg az *újság ingere* tart. A hang megjelenése nyomán keletkezett válságot azonban nem fogják felidézni, hiszen jelentőségük és szerepük sokkal világosabban áll előttünk. Az a néhány színes film (La Cucaracha, Hiúság vására stb.), amelyet eddig bemutattak, eléggé bizonyítja már, hogy a szín és a plaszticitás is, elsősorban csak mint *életjelenség* jöhet tekintetbe. Ezért olyan fontos a film számára, hogy megoldják a *természetes* színezés lázasan vizsgált kérdését. E tekintetben még a színes trükk-filmek is e mellett szólnak. Hogy ezekben a filmekben a természetellenes színek is megállják a helyüket, az logikusan következik abból, hogy e filmek természetellenes színezése szerves életjelenséggént hozzátartozik ahhoz az irreális környezethez, illetőleg életképhez, amelyet kifejeznek. (Pl. a mesevilág miliójéhez: Karácsonyi álom, Tavasz ébredése, Tücsök és a hangya, Mézesország stb.)

összefoglalva most már a különféle művészetek mozgóképben” szerepét, megállapíthatjuk, hogy a többi művészet eredményei, ha zseniális filmművész alkotóképzelete állítja be azokat a film életképébe, feltétlenül a mozgókép uralma alá kerülnek. A mozgókép érzéki-vizuális természete és sajátos kifejezési törvényei miatt elvesztik ugyan eredetiségüket, különleges kifejező erejüket, de a mozgókép éppen ily módon éri el az *életes ábrázolás* teljességét. Uralma alatt a színészek játéka sokat veszít a közvetlen kifejező erejéből, alaposan megcsorbulnak a nyelvi kifejezés lehetőségei, a zenei alkotás is veszít önálló művészi jelentőségéből, végül a képzőművészetek alkotásai is mélyreható változáson esnek át. A mozgókép azonban a életteljesség ábrázolása mellett megőrzi egységét, eredetiségét és önállóságát. Ha a mozgókép nem teremtett

volna magának egyéni törvényeket, új tartalmi és formai lehetőségeket: egyszóval egészen önálló művészi területet; ha az idegen művészetek (a zene, a költészet, a színpad s a képzőművészetek alkotásai) reprodukálásánál, pusztá szemléltetésénél nem jutott volna tovább s ha nem tudta volna azokat a maga kifejezési törekvései számára átalakítani, akkor a film alkotásai legfeljebb csak a technikai életben jelentettek volna rendkívüli értékeket vagy pedig mint reprodukciók csak szociális-kulturális értékükkel kérkedhettek volna.

De éppen azért, hogy a film a többi művészet eredményeit életjelenségként fogta fel és állította be az élet többi tényezője közé, kifejezési lehetőségeiket pedig csak közvetve, másodsorban használta fel, teremtette meg voltaképpen az „összművészetet”, azaz: az életteljesség ábrázolását. Ilymódon sorakozhatnak fel a mozgóképen egységes és szerves szemléleti formában az életet meghatározó összes életjelenségek. Az ember benne él a milióban és korának életritmusában. Ha az ember szellemi életének közvetlen tárgyiasítását nem is érheti el, a szellemi élet ott él közvetve a szellem vetületében, annak objektívalódott alkotásaiban, az egész milióban. Az ember hat a milióra s a milió visszahat az emberre. Az ember és a környezet kapcsolatából kialakuló élet határozza meg az életritmust és az életritmus hajtja, alakítja, formálja az ember és milió kapcsolatából kialakuló életet. Ezt fejezheti ki és mutathatja be a mozgókép. A színpad művészi eredményeit és az egyes tiszta művészetek egyenként sajátos irányba koncentrált kifejezési erejét és sajátos mélységeit elérni soha nem fogja, de ez nem is lehet a célja. Művészi lehetőségei számára meg van a maga önálló területe, amelynek egyéni törvényei, de határai is vannak. Ha a mozgókép elárulja ezeket a törvényeket, feladja e határokat s idegen tőkéből próbál élni, arathat ugyan képesértékű sikereket, de önálló művészi alkotásokat nem hozhat létre. Ebben az esetben szembekerül a többi művészettel, amelyeknek mindegyike tökéletesebbet alkot – a maga területén.

## A FILMMŰVÉS ZET ÉS A KÖZÖNSÉG

Aki egy pillantással át tudja fogni azt a hatást, amelyet a film az egész világon az emberiség hatalmas tömegeire gyakorol, amelyek nap-nap után, sőt naponként többször meg-rohanják az egyre szaporodó mozik pénztárait, valóban le-nyűgözve áll meg e rendkívüli tömeghatás „varázsa” előtt. A film valóban „tömegművészetté” lett, de a szó nemesebb értelmében. Kétségtől igaz, hogy a világ filmtermelésének legnagyobb része még ma is olyan alkotásokból áll, melyeknek a művészethez, általában a kultúrához kevés közük van. Ezt a vádat azonban minden egyes művészet nagyszámú alkotásával szemben is joggal hangoztathatjuk.

A film hatásának és rendkívüli befolyásának oka, mint már megállapítottuk, elsősorban kifejezési eszközének, a mozgóképnek azokon az egyetemes adottságain alapszik, amelyek korunk vizuális áramlata és „filmszerű” életszemlélete teljes mértékben érvényesüléshez segített. A filmnek, mint művészetnek hatása azonban ezeken kívül még egy mélyebb okra vezethető vissza, amely művészetfilozófiai fejtegetéseink-ből most már világosan következik.

Ha végigjárjuk az egyes művészetek területét és meg-figyeljük állandó közönségüket, érdekes megfigyeléseknek juthatunk birtokába. A képzőművészetek tárlatain, a zenei él-mények színhelyein (operaház, koncertterem) vagy tipikusan költői alkotások olvasói között, a közönségnek csak bizonyos rétegével találkozunk. E tekintetben ugyan nehéz volna konkr-ét határokat vonni. Bizonyos azonban, hogy a közönség

nagyobb részét az őszinte művészi élmények vágya helyett külső okok: szokások, hagyományok, az általános műveltség látszatának megőrzése stb. viszik e művészetek színhelyére, így például igen sok ember jár operai előadásokra és hangversenyekre, anélkül, hogy a zenei alkotás lényegéhez közel tudna férkőzni. Sok emberrel találkozhatunk a képzőművészeti tárlatokon, akiket a társadalmi kényszer hajt oda. Végül elég nagy számmal találkozhatunk a nagy költői vagy irodalmi alkotások olvasói között olyanokkal, akiket csak az általános műveltség követelményei kényszerítenek olvasásra. Ezzel szemben sokkal kevesebb azoknak a száma, akiknek e művészetek bármelyik alkotásával történt találkozásuk komoly művészi élményt jelent. Ezek azonban nemcsak alkalmi és ritka „kirándulásnak” tekintik a hangversenytermek, a tárlatok stb. látogatását, hanem belső szükség kényszeríti őket, hogy állandó és következetes műélvezői legyenek e művészeteknek. Ez az állandóság legfeltűnőbb az operában és a hangversenytermekben, de többé-kevésbé megfigyelhető a másik két területen is. A közönség sajátos megoszlása lélektanilag egészen természetes. Az egyes tiszta művészetek – mint már említettük – kifejezési eszközeik és művészi eredményeik tekintetében egy bizonyos irányban polarizálódnak. Ennek a ténynek mind fiziológiai, mind lélektani szempontból törvényszerű következménye, hogy e tipikus művészetek mindegyikét az emberiségnek csak az a rétege tudja tökéletesen átélni, amely alapvető fiziológiai és lelki sajátágaiban a megfelelő különleges irányban mutat koncentrációt. Egyszóval az egyes tiszta művészetek tökéletes átélése a közönség lelki és fiziológiai életében is az illető művészet tartalmi és formai irányában való polarizálódását kívánja. Sajátos irányban való polarizálódás, sajátos mélység (intellektuális, érzelmi stb.) és tömeghatás éppen a legnagyobb és legtipikusabb alkotásokkal kapcsolatban nem járhatnak együtt. Nagy és tiszta zenei alkotások műélvezete, mondjuk egy Liszt-rapszódia, egy Beethoven-szimfónia, egy Bartók-vagy Kodály-kórus, vagy egy Wagner-opera tökéletes és

őszinte átélése nemcsak zenei műveltséget tételez fel, hanem mindeneelőtt a priori hajlandóságot kíván, a lelki alaperők gravitációját az érzelmi és zenei formák felé. Ezzel szemben sokan vannak, akik a zenei hangverseny helyett szívesebben járnak képzőművészeti tárlatokra, vagy akik – egy idegen városba érkezve – szívesebben lemondanak egy hangverseny-ről a város képzőművészeti emlékei, múzeumai, tárlatai kedvéért. Mások viszont nagyobb érdeklődéssel olvasnak el egy Shakespeare-drámát, egy Goethe-i alkotást vagy éppen Jókai Mórnak egy regényét.

A tiszta művészetekkel szemben a színpad már nem kíván olyan nagyméretű, sajátos polarizációt, mint a tiszta művészetek. Ámbár a drámai színpad nagy alkotásai az élet teljes képével szemben ugyancsak absztrahálnak: az élet bonyolult teljességéből az embert emelik ki. Ez a kép azonban már nem olyan egyirányú és sajátosan koncentrált: a drámai színpadon az ember élete a maga teljességében bontakozik ki. Az ember nemcsak gondolkodik, beszél és elbeszél stb., hanem egyúttal cselekszik is. A történés már kifejezésre jut az ember életének határain belül. Ezért a drámai színpad életképe közelebb esik az élet teljes képéhez és közönségétől sem kíván olyan sajátos, egyirányú beállítottságot, mint a tiszta művészetek, közönsége összetételében tehát már tágabb határok között mozog. Jellemző végül, hogy a színpad közönségének összetétele is annál szélesebbkörű és egyetemesebb, minél inkább távolodik a drámai színpad tökéletes és zárt formáitól, az emberre és problémáira koncentrált figyelmétől és ábrázolási módjától: minél inkább közeledik – felbontva az ember életére koncentrált kifejezési erejét – az életes ábrázolás felé. (Lásd színpadi operett, zenés vígjáték, színpadi revü.)

A film az életes ábrázolás művészete. Kifejező erejét nem egy vagy egy-két életjelenség irányában összpontosítja, hanem az élet teljes képét tárja elénk. A kép tehát, amelyet az életről ad, *életteljesség* szempontjából a *legtökéletesebb* és így legközelebb áll az emberiség legnagyobb részének élet-



szemléletéhez. Érthető tehát, hogy ez az életkép, párosulva azokkal az egyetemes erejű kifejezési eszközökkel, amelyek rendelkezésére állanak, olyan hatást biztosít neki, amely a maga nemében egyedülálló. A megbélyegzésül használt „tömegművészet” sokat hangoztatott jelszava csak egy individualista kor gőgjében születhetett meg, egy olyan világnézet talajában, amely a művészetek kulturális értékelését is a nietzschei Übermensch jegyében fogalmazta meg, s így a tömeghatás tényében már eleve kulturális dekadenciát látott. Hogyan is tudta volna ily módon annak a kornak az embere az „egy többet ér, mint millió” meggyőződésével a lelkében és jelszavával az ajkán a művészet és a tömeghatás kapcsolatát összebékíteni?

A film néhány évtizedes fejlődése valóban meghazudtolta azt a kort, amelyben legelső szárnypróbálgatásait végezte, idővel hatásában is egyik legkollektivebb kultúrtényezője lett az emberiségnek.

## BEFEJEZÉS

A hosszú út, amelyet megtettünk, nem volt minden szakában élvezetes. Utunknak voltak kitérései, mellékösvényei, amelyek látszólag nem tartoztak szorosan a főútvonalhoz. Ámde azok a kérdések, amelyek útközben szükségszerűen felvetődtek, talán meggyőztek bennünket arról is, hogy e kitérések mellőzése esetén a felületes szemlélődés vádja nélkül nem jutottunk volna túl a film részletkérdésein. Ilymódon mégis sikerült talán tisztáznunk a kérdést, hogy mi tulajdonképpen a mozgókép jelentősége az emberi kultúra történetében – és milyen lehetőségek várnak még reá. Reméljük: legalább körvonalalaiban tisztázhattuk a mozgókép viszonyát a többi kultúrtevényezőhöz és megállapíthattuk a helyét a művészetek rendjében, végül pedig: elkísérhettük a mozgóképet kifejezési lehetőségének legtávolabbi pontjáig, kijelölhettük működési területét és megszabhattuk annak határát is.

Vizsgálódásaink végén mégis rá kell mutatnunk arra, hogy a mozgókép fejlődése korántsem zárult le, bár lényege tisztán áll előttünk. Egészen bizonyos, hogy a jövő újabb és újabb technikai és kulturális meglepetéseket hoz még a film számára is. Így a televízió kérdésének tökéletes megoldása bizonyára kiszélesíti a mozgókép eddigi hatáskörét, ha lényegét már nem érinti is. A jövő azonban rejtve áll előttünk: következtetni, jóslatokba bocsátkozni nem lehet a feladatunk.

Egyelőre a jelenkor kérdései s ezek viszonya a mozgóképhez éppen elég tisztázásra váró problémát rejtegetnek magukban, teljesen felesleges tehát ezeken túlmenően olyan terü-

létre kalandoznunk, amely a mozgókép aktuális problematikájával nem függ össze.

Sokan voltak, akik az elmúlt évtizedeket, melyekben a film szárnyrakelt és kifejlődött, a „film korának” nevezték el. Sokan e kor lelkében, szellemében és életformájában a film alkotótényezőire ismertek rá. Történeti vizsgálódásaink folyamán valóban mi is számos olyan párhuzamos jelenséggel találkoztunk, amelyek a filmet szárnyrakelésében csakugyan támogatták, fejlődését és erősödését táplálták, győzelmét biztosították. Ezeknek a korszakosán megfelelő jelenségeknek tulajdonítható részben, hogy korunk emberisége oly hallatlan rajongással és lelkesedéssel állott az új találmány mellé: a film tömegélménnyé lett, alkotásai pedig valóban „tömegművészetté”. Néhány évtized alatt az emberi művelődés minden területére beszivárgott, iparával és kereskedelmével a világ minden táján hatalmas és befolyásos tényezővé fejlődött. Egyszóval a film korunk életének egyik legjelentékenyebb tényezője lett. Korszakmeghatározó jelentősége ellenére, – korunk emberisége mégsem tud nagyszabású művelődési eredményeinek teljesen a közelébe férközni: még nagyon kevésbé érti, értékeli és hallatlan érdeklődése ellenére sem tudja tökéletesen átélni...

Egyetemes erejű és hatása kifejezési eszközével, a mozgóképpel, a film új életet öntött formába és a régi élet új arcát hozta szemünk elé. Egymástól még ma is mérhetetlen távolságokban fekvő életformákat hozott egymáshoz közelebb. Közvetlenül szemünk elé varázsolta a távoli világrészek életét és kultúráját. Bemutatta az idegen embert azzal az idegen környezettel együtt, amelyben élete a létezés első pillanatától az utolsó lehelleig lefolyik s amelynek hatása alatt szakadatlanul fejlődik. De elénk vetítette az idegen tájak idegen embere szellemének objektívalódott alkotásait is. Végző elemzésben tehát a mozgókép szinte megszükitette a föld mérhetetlen távosságait: közelebb hozta az idegen embert, az idegen miliőt s velük közelebb hozta egymáshoz az emberiséget is.

Tragikus vonása korunknak, hogy amikor a technika annyi alkotása közt a film annak a leghatalmasabb tényezőnek bizonyult, amely népeket és világrészeket hozott egymás közelébe, lélekben, világfelfogásban mélyebb szakadékok soha még nem választották el a népeket, mint éppen napjainkban. Az emberiség: egyének, fajok, nemzetek és világrészek talán sohasem állottak oly mereven és ellenségesen szemben egymással, mint a „film korszakában”. Lelkében és szellemében ritkán volt olyan idegen, érzelmileg közömbös egymás iránt az emberiség, mint ma.

Amikor egyének, fajok és egész világrészek a maguk sorskérdéseinek bilincsei közt vergődnek, amikor mindenki a maga életének, érdekeinek megmentésére, biztosítására gondol, természetes, hogy az emberi összetartozás tudatának el kellett halványulnia. Ilyen lelki és szellemi légkörben idegen ember életének, kultúrájának megismerésére irányuló őszinte tudásvágy nem hevíti az emberiséget, vagy legalább is nem kelt kivételes rajongást. Érthető tehát, ha ilyen körülmények között a mozgóképnek éppen egyik leglényegesebb kultúrtörténeti eredménye érintetlenül hagy bennünket. A filmmel kapcsolatban tudomásul vesszük az elvitathatatlan tényeket, de nem érezzük át annak emberi értékeit. Hiába zsugorodtak tehát össze a földi távolságok: az emberiség lelkéből reménytelenül messzire távolodott a szellemi és lelki összetartozás tudata.

Reméljük azonban, ha fejünk felől tovamonul a vihar, eljön egy kor s egy új nemzedék, amely fel tudja mérni és őszintén átéli majd a film kultúrtörténeti jelentőségét e humanista szempontból is...

## IRODALOM

- A 25 éves mozi. A magyar kinematográfia negyedszázados története. Szerkesztették: Lányi Victor dr., Radó István, Held Albert. Budapest, 1920.
- Ammann, Hans dr.:* Der Film in den höheren Schulen. Monatschrift für höhere Schulen. 1935. Band XXXIV. Heft. 1.
- Ammann, Hans dr.:* Lichtbild und Film in Unterricht und Volksbildung, München, 1936.
- Ammann, Hermann:* Die menschliche Rede, Bd 1–2, Schauenburg, 1925.
- Ammann, Hermann:* Vom Ursprung der Sprache. Schauenburg, 1929.
- Anderson, M.:* The Modern Goliath, a Study of Talking Pictures. Los Angeles, 1935.
- Arnheim, Rudolf:* Film als Kunst. Berlin, 1932.
- Ashley, W.:* The Cinema and the Public. London, 1934.
- Bagier, Guido:* Der kommende Film. Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1928.
- Balázs Béla:* Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie. II. Aufl. Halle.
- Balázs Béla:* Der Geist des Films. Halle, 1930.
- Bárdos Artúr:* Az új színpad. Budapest, 1911.
- Baum, O.:* Das Leben im Dunkeln. Berlin, 1917.
- Baumann, Gustav dr.:* Ursprung und Wachstum der Sprache. München u. Berlin, 1913.
- Bergson, Louis, Henri:* Teremtő fejlődés. Ford. és bev. ellátta: Dienes Valéria. Budapest, 1930.
- Bloem, Walter d. J. dr.:* Seele des Lichtspiels: Leipzig, Zürich, 1922.
- Blumer, H.:* Movies, Delinquency and Crime. New-York, 1933.
- Boehmer, von, Henning dr. und Reitz, Helmut:* Der Film in Wirtschaft und Recht. Berlin, 1933.
- Boisvyon-Ghione, Emilio-Pisani, Ferri:* Le Cinéma en France, en Italie, en Amérique. Paris, 1930.

- Brandenstein Béla:* Az ember a mindenségben. I–III. Budapest, 1936.
- Buchardf, Kurt:* Naturwissenschaftlicher Unterricht und Unterrichtsfilm. Monatschrift für höhere Schulen. Band XXXIV. Heft 1.
- Burnett, R. G.–Martell, E. D.:* The Devil's Camera. London, 1932.
- Bühler, Karl:* Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeichnet. Jena, 1933.
- Bürklein, K. dr.:* Blindenpsychologie. Leipzig, 1924.
- Carter, H.:* The New Spirit in the Cinema. New-York, 1930.
- Cassirer, Ernst:* Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache, 1923.
- Castiglione, Henrik:* A mozi az iskolásgyermekek között. Kino-technika 48., 49., 50. szám. 1913.
- Dempe, Helmut dr.:* Was ist Sprache? Weimar, 1930.
- Der Querschnitt. XI. Jahrgang, Heft I. Ende Januar, 1931.
- Devrient, Eduard:* Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin, 1929.
- Dilthey, W.:* Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. Rede. Leipzig, 1886.
- Erdmann, K. O.:* Die Bedeutung des Wortes. Leipzig, 1922.
- Erviné, S. J.:* The Alleged Art of the Cinema. London, 1934.
- Fábián Gábor:* Titus Lucretius tankölteménye a természetről. Budapest, 1870.
- Formann, H. J.:* Our Movie-made Children. New-York, 1933.
- Gad, Urban:* Der Film, seine Mittel, seine Ziele. Berlin.
- Geiger, Moritz:* Zugänge zur Aesthetik. Leipzig, 1928.
- Gombocz Zoltán:* A magyar történeti nyelvtan vázlat. IV. Jelen-tétan. Tudományos gyűjtemény 16. Pécs, 1916.
- Gombocz Zoltán:* Nyelvtörténet és lélektan. Wundt néplélektanának ismertetése. Nyelvtörténeti füzetek 7. Budapest, 1903.
- Gregor, Joseph:* Das Zeitalter des Films. Wien, Leipzig, 1932.
- Gregor, Joseph-René Fülöp, Miller:* Das amerikanische Theater und Kino. Zürich, Leipzig, Wien. 1931.
- Gregor, Joseph:* Weltgeschichte des Theaters. Zürich, 1933.
- Hampton, B. B.:* A History of the Movies. London, 1932.
- Hellwig, Albert dr.:* Kind und Kino. Langensalza, 1914.
- Hevesy Iván:* A filmjáték esztétikája és dramaturgiája. Budapest, 1925.

- Hübner, Walter:* Didaktik der neueren Sprachen. Handbuch des Unterrichts an höheren Schulen. Bd 12. Frankfurt, 1929.
- Janovics Jenő dr.:* A magyar film gyermekevei Erdélyben. Filmkultúra, 1936. január 1.
- Jaspers, Karl dr.:* Die geistige Situation der Zeit. Sammlung Göschen. Bd 1000.
- Kellner Béla:* Vita az „első” mozigép körül. Filmkultúra, 1936. január 1.
- Kellner Béla:* A legelső magyar mozigép és az első mozielőadások hiteles története. Filmkultúra, 1936. március 1.
- Koon, C M.:* Motion Pictures in Education in the U. S. A., Chicago, 1934.
- Kornis Gyula:* Bevezetés a tudományos gondolkodásba. A tudomány fogalma és rendszere. Budapest, 1922.
- Krampol Miklós:* Film és művészet. Budapest, 1936.
- Lampe, Felix:* Der Film im geographischen und geschichtlichen Unterricht. Monatschrift für höhere Schulen. 1935. Band XXXIV. Heft. 1.
- Levy-Brühl, L.:* Das Denken der Naturvölker. Übers, v. Wilhelm Jerusalem. Wien, 1921.
- Lucka, Emil:* Die Phantasie. Wien, Leipzig, 1908.
- Maday de, André:* Enquête sur le cinématographe, faite dans les écoles de Neuchâtel, de Lausanne et de Genève. Avec collab. de H. Aellig. et R. Jung. Rome: Revue internat, du Cinéma éduc. 1930.
- Moreck, Curt:* Sittengeschichte des Kinos. Dresden, 1926.
- Moholy-Nagy:* Malerei, Photographie, Film. München, 1925.
- Nicoll, A.:* Film and Theatre. London, 1936.
- Pálfy Ilona:* Történelmi filmtárak. Magyar Szemle, 1938. 1. sz.
- Peiser, A.:* Untersuchungen zur Psychologie der Blinden. Dissertation Königsberg, 1923.
- Pudowkin, W.:* Filmregie und Filmmanuskript. Berlin, 1928.
- Pudowkin, W.:* Film Technique. London, 1933.
- Spranger, E.:* Psychologie des Jugendalters. Leipzig, 1927.
- Stepun, Fedor:* Theater und Kino. Berlin, 1932.
- Sziklai Zsigmond:* Az első magyar mozgóképszínház születése és bukása. Filmkultúra. 1936. jan. 1.
- Taussig, H.:* Vierzig Jahre Film. Tonfilm, Theater, Tanz. III. Jahrgang. Heft 12.

- Tolnai Vilmos*: Mozi. Magyar nyelv XI. 1915.
- Tóth Zoltán*: A vakok képzeletvilága. Budapest, 1927.
- Umbehr, Heinz*: Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung, Zweite neubearbeitete Auflage. Berlin.
- Ungerleider Mór*: Visszaemlékezések a kinematográfia 40 éves jubileuma alkalmából. Filmkultúra. 1936, január 1.
- Vári Rezső*: Ki volt az első magyar mozitulajdonos? Filmkultúra, 1935. június 1.
- Vári Rezső*: Mi volt 1914-ben? Filmkultúra, 1934. szeptember.
- Vossler, K.*: Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925.
- Winds, Adolf*: Geschichte der Regie. Berlin, Leipzig, 1925.
- Winchester, C. A. C.*: The World Film Encyclopedia. London, 1933.
- Wundt, Wilhelm*: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Bd 1–10. Stuttgart, 1921–1929.



## KÉPEK JEGYZÉKE

	Lap
A film egyik őse, Photo Selonophon.	72–73
Kockák a Tánc c. első magyar filmből.	„
Jelenet a Sárga csikó és a Bánk bán c. régi magyar filmekből.	„
Jelenet a Sárga csikó és a Havasi Magdolna c. régi magyar filmekből.	„
Jelenet a Tetemrehívás c. régi magyar filmből.	„
Jelenet a Magyar nemes c. régi magyar filmből.	„
Jelenet a Havasi Magdolna és a Magyar nemes c. régi magyar filmekből.	„
Jelenet a Havasi Magdolna és a Tetemrehívás c. régi magyar filmekből.	„
Jelenet az Éjféli találkozás c. régi magyar filmből.	88–89
Jelenet az Éjféli találkozás, a Havasi Magdolna és A kancsuka hazájában c. régi magyar filmekből.	„
Jelenetek a Havasi Magdolna c. régi magyar filmből.	„
A szentjóni erdő titka c. régi magyar film néhány kockája.	„
Két kocka a Lulu c. régi (1918) magyar filmből.	
Kockák az Ezredes c. régi (1917) magyar filmből, Phönix-film.	
Kockák a Hindu siremlék c. némafilmből, Paramount-film. (1-18.)	
A Ben-Hur c. amerikai némafilm két jelenete, Metro-film.	136–137
A Szentivánéji álom c. Reinhardt-film négy jelenete, Warner Bros.-film.	
Filmszalagrészletek a Charlie Chaplin Nagyvárosi fények című filmjéből, Eco-film, (1–4.)	
Képek a Madárparadicsom c. kultúrfilmből, Paramount-film. (1–12.)	
Kockák a Jó dobás c. kultúrfilmből, Metro-film.	

Kockák a Pápua és Kalabahai c. kultúrfilmből, Metro-film.	Lap 168–109
Kockák Az erdő királva c. kultúrfilmből, Ufa kultúrfilm. (1–12.)	
Kockák a Sziklák örök vándorai c. kultúrfilmből, Ufa kultúrfilm.	
örökzöld sziget (Írország) c. kultúrfilm néhány kockája, Metro-film.	
Kockák a Hangok a nádasban c. kultúrfilmből, Ufa kultúrfilm. (1–12.)	
Kockák A növényvilág csavargói c. kultúrfilmből, Ufa kultúrfilm.	
Paramount Világhíradó (1937).	» 184–185
A hangyák állama c. kultúrfilmből, Ufa kultúrfilm. (1–12.)	
A királyi pár ünneplése Pozsonyban (1917) c. régi magyar alkalmi híradóból. (1–12.)	
A Magyar Világhíradóból, M. F. I. felv. (1–12.)	
A Paramount tudományos expedíciója Peruban (1936). Felvétel közben, Fox-felv.–Metro-felv. (1–2.)	» 200–201
Premier plan, Metro-felv.	»
Felvétel közben, Metro-felv. (1–2.)	»
Total plan felvétel a Kém vagy c. film felvétele közben, Ufa-felv.	
Premier plan felvételek a Kém vagy és az Elsodort város felvétele közben, Ufa-felv.	»
A Pardon, tévedtem c. film egyik jelenete, Universai-film. (1–12.)	
Willy Forst Mazurka c. filmjéből, Reflektor-film.	»
A Mazurka c. film néhány montázs képe, Reflektor-film.	» 216–217
A Mazurka c. filmből, Reflektor-film. (1–18.)	
A Moszkvai éjtszakák c. filmből, Phöbus-film. (1–18.)	»
Az Örvény c. filmből, Kováts és Társa-film.	»
A Moszkvai éjtszakák c. filmből, Phöbus-film.	» 232–233
Machaty Nocturno c. filmjéből, Cinéma-film. (1–12.)	»
A Moszkvai éjtszakák c. filmből, Phöbus-film. (1–18.)	
Az Almok kertje c. filmből, Paramount-film.	
Az Álmodó száj és a Színes fátyol c. filmből, Reflektor-film, Metro-film.	
Lohr Ferenc hangmérnök a „mixer hox”-ban, Hunnia-felv.	248–249

Az Ufa filmgyár egyik műterme Neubabelsbergben és a Hunnia filmgyár II. számú műterme, Ufa-felv., Hunnia-felv.	Lap 248–249
A Fox amerikai filmgyár telepe és egyik, emlékére épített műterme, Fox-felv.	Will Rogers
A világitás-technika munkában. Vágóasztal a Hunnia filmgyárban, Hunnia-felv.	„
A Nocturno c. filmből, Cinéma-felv.	„
Chaplin a Nagyvárosi fények c. filmjében, Eco-film.	„
A Nocturno c. filmből, Cinéma-film.	„
Turjánszky Félelem c. filmjéből, Cinéma-film.	„
A Nocturno és az Ámok c. filmből, Cinéma-film–Kovács és Társa-film.	264–265
Pola Negri a Mazurkában, Reflektor-film. (1–4.)	„
Irene Dunne a Mellékutca c. filmben, Universal-film.	„
Ruhapróba a felvétel előtt. – Az arc maszkírozása, Metro-felv., Fox-felv.	»
Maszkírozott arcok az Ámok c. filmben, Kovács és Társa-film.	»»
Készül John Barrimore maszkja a Romeo és Júlia c. film felvételei előtt. – Utolsó simitások a veronai városháza oszlopcsarnokának egyik oszlopán a Romeo és Júlia felvételei előtt, Metro-felv.	„
Kezdődik a felvétel a Fox műtermében.	„
Camille, a végzet asszonya, Metro-film.	280_281
Készül a Tarantella c. film egyik jelenete. – Az Elfelejtett ember egyik jelenete felvétel közben, Metro-felv. – Fox-felv.	„
Robert L. Leonard beállítja az Orgonavirágzás c. film egyik jelenetét. – A San Francisco c. film egyik jelenete a felvételhez szükséges technikai eszközökkel, Metro-felv.	„
Amerikai revüfilmekből, Metro-film. (1–4.)	„
A Rose Marie c. filmből. – Közvetlen a felvétel előtt, Metro-felv.	„
A Balaklava c. filmből, Warner Bros.-film.	„
Jelenet és miliórészlet a San Francisco c. filmből, Metro-film.	296–297
Trükkfilm-jelenetek, Walt Disney.	„
Filmszalagrészlet a Popeye-egyveleg c. trükkfilmből, Paramount-film.	„

- Filmszalagrészletek a Popeye mint Cyrano c. trükk-  
filmből, Paramount-film. Lap  
296–297
- A Tavasz parádé c. filmnek a Hunnia filmgyár udvarán  
felépített bécsi utcája felvétel közben és felülnézet-  
ből, Manninger-felv. ”
- Cedric Gibbons modell ja a mantuai sirkert jelenetéhez  
és Júlia temetése úgy, ahogy a felvevőgép látta,  
Metro-felv. ”
- A Capulet-ház nagytermének vázlata. – Júlia kertjének  
modellja és Júlia, Metro-felv. ”
- Verona köztere, Metro-felv. ”
- Cedric Gibbons első vázlata a Rómeó és Júlia c. film  
erkélyjelenetéhez és a felvételre felépített erkély,  
Metro-felv. ”

# TARTALOM

Bevezetés .....	5
<i>A film győzelmi útja.</i>	
Ősi nyomokon .....	19
A miliő és a történet kifejezési vágya a vizuális alkotásokon .....	36
A film a korszellem sodrában .....	52
A laterna magikától a mozgóképig .....	59
A némafilm .....	65
A hangosfilm .....	89
A hangosfilm problémái és a művészetek válsága .....	96
A színpad és a film találkozása .....	103
A film „önárulása” .....	116
A film és a kultúra .....	121
<i>A film és a tudomány.</i>	
A nyelv és kifejezési határai .....	129
Nyelv és mozgóképek .....	136
A mozgóképek az iskolában .....	136
A tudományos film és az oktatófilm problémái .....	166
<i>Művészet-e a film?</i>	
A filmművész alkotótevékenysége. A filmművészet és a valóság .....	195
A film és a többi művészet .....	238
A film alkotóegyenlőségei és a film művésze .....	262
A többi művészet a mozgóképekben .....	289
A filmművészet és a közönség .....	313
Befejezés .....	317
Irodalom .....	321
Képek jegyzéke .....	325

8.130. – K. M. Egyetemi Nyomda Budapest. (F.: Thiering Richárd.)